ARISTOTEL

Poetica

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ

Marele filozof anti[illegible]

[illegible] un bogat [illegible] tre[illegible] genurilor lite- [illegible] [illegible]ului gre- [illegible] aluziile [illegible] în Po- [illegible] le- [illegible]

ARISTOTEL

POETICA

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ
ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

ARISTOTELIS
POETICA

BIBLIOTECA FILOZOFICĂ

ARISTOTEL

POETICA

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ

București — 1957

Traducere
de acad. prof. *C. Balmuș*

Biblioteca Filozofică
sub îngrijirea acad. *C. I. Gulian*

PREFAȚA

„Poetica" (περὶ ποιητικῆς), *scrierea în care Aristotel și-a expus doctrina asupra artei, este o operă din perioada de maturitate, cînd filozoful ținea cursuri pentru numeroșii săi elevi. Este deci o operă acroamatică, o expunere orală. după cum reiese din compoziția ei, care prezintă lacune, incoerențe, cuprinde digresiuni, paranteze, ezitări și are, în general, un caracter schematic. După cum arată filologul italian Rostagni*[1], *„Poetica" aparține începutului perioadei celui de-al doilea învățămînt al lui Aristotel la Atena (334—323 î.e.n.) și era în strînsă legătură cu o lucrare anterioară, scrisă pe cînd se ocupa de educația lui Alexandru Macedon, anume dialogul exoteric „Despre poeți"* (περὶ ποιητῶν), *în trei cărți, din care s-au păstrat numai cîteva fragmente. Pe baza unor citate din cartea a VIII-a a tratatului aristotelic „Politica" și din cărțile I și a III-a ale „Retoricii", se poate stabili că „Poetica" se situează, din punct de vedere cronologic, între aceste două scrieri.*

---

[1] Augusto Rostagni, *Aristotele Poetica*, Introduzione, testo e commento, Torino, Chiantore, 1945, p. XXI.

După cum reiese din catalogul operelor lui Aristotel, pe care îl dă Diogenes Laertios (V, 1, 24), „Poetica" avea două cărți: prima, care s-a păstrat, consacrată celor două forme principale ale poeziei, adică epopeii și tragediei, a doua, pierdută pare-se foarte de timpuriu, studia poezia iambică și comedia.

Capitolul 1 stabilește obiectul poeticii, arată că arta este, în general, imitație, deosebește diferitele arte după mijloacele cu care imită, după obiectul imitației și după felul de a imita, critică anumite inexactități în folosirea termenului de poet. După ce, în capitolul 2, Aristotel spune că obiectul artei este omul în acțiune, el distinge genurile în care personajele sînt reprezentate mai presus sau mai prejos decît majoritatea oamenilor. Enumerarea deosebirilor care se găsesc în imitații se încheie, în capitolul 3, cu considerarea felului de a imita — în baza căruia se definesc epopeea și poezia dramatică — și cu explicarea originii cuvintelor „dramă" și „comedie". Capitolul 4 tratează originea poeziei, istoricul ei (unde se scoate în evidență rolul lui Homer), evoluția tragediei și trimetrul iambic, iar capitolul 5 continuă cu istoria comediei și se încheie cu o comparație între tragedie și epopee. În capitolul 6, este definită tragedia, se enumeră și se caracterizează părțile ei constitutive, și anume subiectul și acțiunea, caracterele, vorbirea, cugetarea, spectacolul și corul. Acțiunea este apoi cercetată sub diversele ei aspecte (unitatea de acțiune, întinderea ei etc.), în capitolele 7 și 8, și în elementele ei (peripeția, recunoașterea, trecerea de la fericire la nenorocire, diversele greșeli pe care le comit în această privință poeții etc.), în capitolele 10, 11, 13, 16 (acesta din urmă consacrat felurilor de recunoașteri și paralogismelor care intervin aici). Capitolul 9 face o importantă comparație între istorie și poezie, din care Aristotel trage concluzia că

poezia este mai filozofică decît istoria, din cauza puterii de generalizare pe care o posedă. Împărțirea tragediei din punctul de vedere al întinderii, în prolog, episod, exod și cîntul corului este studiată în capitolul 12. Caracterele, a căror examinare începe în capitolul 9, unde apar și sentimentele fundamentale de milă și teamă, sînt studiate în capitolele 14 și 15 (în care se introduc și criteriile de verosimilitate și necesitate). În capitolul 17, filozoful emite condițiile reușitei în opera poetică, și anume ca poetul să-și reprezinte clar acțiunea, să se identifice cu personajele sale, să-și stabilească ideea generală înainte de a construi episoadele. Capitolul 18 se ocupă de înșiruirea episoadelor în tragedie și de desnodămînt. Ajuns la partea care tratează despre vorbire, filozoful arată întîi că această temă este mai mult de domeniul retoricii, după care analizează vorbirea ca instrument al poeziei, modurile și posibilitățile de exprimare, metafora, condițiile stilului (capitolele 19—22). Unitatea de acțiune în epopee este cercetată în capitolul 23, iar părțile epopeii, întinderea și metrul ei, apoi miraculosul și verosimilul, în capitolul 24. Problemele criticii și ale soluțiilor pentru îndreptarea greșelilor pe care le comit poeții sînt cuprinse în capitolul 25. „Poetica" se încheie cu o comparație între epopee și tragedie, în care Aristotel conchide asupra superiorității tragediei (capitolul 26).

Am dorit, cu această traducere, să dau celor ce se ocupă de estetică sau teorie literară posibilitatea de a cunoaște și de a înțelege importanta scriere a Stagiritului. De aceea, am renunțat la ideea unui studiu introductiv, la considerațiile critice asupra edițiilor mai importante ale „Poeticii", la analiza felului în care concepția filozofică a lui Aristotel se leagă de doctrina sa estetică. Ne-am mulțumit să dăm lămuriri elementare în notele de la subsol și să-i prezentăm cititorului o scurtă trecere în

revistă a principalelor probleme pe care le tratează „Poetica", în Anexele acestui volum.

Sperăm că această nouă traducere în limba romînă a „Poeticii" va servi ca îndemn mai ales cercetătorilor tineri, pentru cunoașterea și adîncirea acestei opere fundamentale în cultura europeană, pentru studiul diverselor probleme pe care le pune, pentru interpretarea ei în lumina concepției marxist-leniniste, pentru extragerea unor învățăminte valabile față cu stadiul actual al dezvoltării tinerei noastre literaturi realiste.

Apariția unor astfel de cercetări va fi pentru autorul acestei traduceri cea mai frumoasă recunoaștere a muncii pe care a depus-o.

POETICA

I

Vom vorbi despre arta poetică [1] și despre formele ei, 1447 a
despre influența fiecăreia în parte și despre felul cum trebuie să alcătuim fabula [2], dacă vrem ca poezia să fie frumoasă; apoi despre numărul și felul părților alcătuitoare, ca și despre toate celelalte subiecte în legătură cu aceeași cercetare, începînd, cum e firesc, cu ce vine mai întîi [3].

Epopeea [4] și poezia tragică [4], ca și comedia [1] și poezia ditirambică [4] și, în cea mai mare parte, ca și cîntatul din flaut și din cithară sînt toate, în general, imitații. Se deosebesc însă între ele în trei chipuri: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri deosebite, fie că imită în mod diferit și nu în același fel.

Căci, după cum unii (datorită meșteșugului sau datorită obișnuinței) imită, prin culori și forme, tot felul

[1] Pentru cuprinsul *Poeticii*, v. Prefața.

[2] Μῦθος, aici ansamblu de fapte care alcătuiesc subiectul, conținutul unei opere poetice.

[3] Cu generalul (caracterul comun și distinctiv al operelor de artă), pentru a coborî apoi la distincții și la particular.

[4] V. Anexa I.

de lucruri a căror imagine ne-o înfăţişează şi după cum alţii imită cu glasul, tot aşa este şi cu artele mai sus pomenite[5] : toate izbutesc să imite prin ritm, grai și armonie, folosite laolaltă, sau cîte una. Astfel, cîntatul din flaut sau din cithară şi celelalte arte, care produc acelaşi efect, cum e cîntatul din nai, imită, folosind numai armonia şi ritmul, iar dansul imită cu ajutorul ritmului, fără armonie ; căci şi dansatorii, prin ritmurile pe care le exprimă figuriie de dans, imită caractere, pasiuni şi acţiuni.

Cît despre arta care imită numai prin grai[6], proză sau versuri, — versuri diferite amestecate sau versuri de acelaşi fel, — ea a rămas fără denumire pînă astăzi. În adevăr, n-avem un singur termen care să se întrebuinţeze în acelaşi timp pentru mimii[7] lui Sophron[8] și ai lui Xenarchos şi pentru dialogurile socratice[9] sau pentru imitațiile, care se pot face în trimetri[10], versuri elegiace[10] sau altele de acest fel. Este adevărat că oamenii, împerechind numele versului cu cuvîntul de poezie, numesc pe

---

[5] La care Aristotel adaugă dansul, pe care îl include împreună cu muzica, literatura şi genurile mixte literar-muzicale, în sfera poeziei, distingîndu-le în bloc de artele plastice.

[6] Adică arta literară în sens strict, fără acompaniament sau intermedii muzicale, din care face parte şi epopeea, implicată în enumerarea lui Aristotel (v. mai jos r. 14 *poeţi epici* şi r. 17 *Homer* etc.). La început însă, unele genuri literare incluse de Aristotel în această categorie, ca, de pildă, poezia elegiacă, erau însoţite de acompaniament muzical.

[7] V. Anexa I.

[8] *Sophron* şi *Xenarchos*, tată şi fiu, au scris mimi la Siracuza, cu un veac înaintea lui Aristotel (v. şi Anexa I).

[9] Dialogurile filozofice în conţinut, dar artistice («imitative») în formă, ale elevilor lui Socrate (unul dintre interlocutori e întotdeauna Socrate) ; cele mai ilustre şi singurele păstrate, alături de cele ale lui Xenophon, sînt dialogurile lui Platon.

[10] V. Anexa III.

unii poeţi elegiaci, pe alţii poeţi epici, numindu-i poeţi, nu după natura imitaţiei, ci după cum întrebuinţează acelaşi metru.

E drept că avem obiceiul să numim astfel pe cei care expun, cu ajutorul metrilor, chiar un subiect de medicină sau din ştiinţa naturii; totuşi, nu există nimic comun între Homer şi Empedocles [11], în afară de metru. Aşa încît s-ar potrivi mai bine să numim pe unul poet şi pe celălalt fizician, mai degrabă decît poet. La fel, chiar în cazul cînd cineva ar face o operă de imitaţie, amestecînd toţi metrii, cum face Chairemon [12] în al său „Centaur", rapsodie compusă în versuri de toate felurile, ar trebui să-i dăm şi lui numele de poet.

În legătură cu aceasta, iată deci deosebirile ce trebuie făcute. Mai sînt însă arte care întrebuinţează toate mijloacele arătate mai sus, adică ritmul, melodia şi măsura, cum fac poezia ditirambică, nomul, tragedia şi comedia. Dar aceste arte se deosebesc prin faptul că unele între-

---

[11] *Empedocles,* filozof din şcoala ioniană (prima şcoală materialistă în filozofia greacă); el este cel care a afirmat că elementele substanţiale, constitutive şi primordiale ale realităţii sînt patru: apa, aerul, focul şi pămîntul (soluţie filozofică destinată unei lungi tradiţii); a trăit în secolul V î.e.n., la Agrigent; a fost legat de mişcarea democratică din Sicilia şi a avut o activitate multilaterală şi complexă (filozof, orator, om de ştiinţă etc.). Din opera lui s-au păstrat doar fragmente din două poeme speculative, unul cu orientare materialistă „Despre natură" (**περὶ φύσεως**) altul intitulat „Purificările" (**καθαρμοί**), cu tendinţe mistice şi profetice, greu de conciliat din punct de vedere filozofic cu primul.

[12] *Chairemon,* autor de tragedii, din secolul IV pomenit de Aristotel atît mai jos (1460a 2), cît şi în „Retorica" III, 1413b 13, unde se spune că tragediilor lui Chairemon le convine mai mult citirea, decît reprezentarea scenică; subiectul tragediei „Centaurul", din care s-au păstrat neînsemnate fragmente, nu este cunoscut, titlul însuşi referindu-se poate la caracterul compozit al versificaţiei; aplicarea termenului de „rapsodie", propriu producţiilor epice, se datoreşte faptului că această tragedie era fără cor.

buințează aceste trei mijloace toate deodată, iar altele, pe rînd [13]. Iată deosebirile pe care le stabilesc eu între arte, referitor la mijloacele de a realiza imitația.

2

Dat fiind că cei ce imită înfățișează oameni în acțiune [14], care nu pot fi decît oameni merituoși sau oameni 1448 a
mediocri (aproape întotdeauna caracterele se reduc la aceste două categorii, viciul și virtutea reprezentînd la toți oamenii deosebirea de caracter), ei îi înfățișează sau mai buni decît sîntem noi în general, sau mai răi, sau la fel cu noi, cum fac pictorii. Așa, de pildă, Polygnotos [15] înfățișa pe oameni mai frumoși, Pauson [16] mai urîți, iar

---

[13] Din prima categorie, în care pot fi incluse cele mai multe producții din lirica greacă, fac parte ditirambii și nomii, din a doua, tragedia și comedia, în care pasajele corale nu sînt concomitente cu acțiunea actorilor. Este curios că Aristotel, căruia nu e posibil să nu-i fi fost cunoscută bogata producție lirică a secolelor VII—VI, nu citează ca exemplu pentru prima categorie decît ditirambul și nomul. Socotea, probabil, că numai acestea două constituie genuri imitative.

[14] Pentru Aristotel și pentru toată estetica greacă, obiectul fundamental al imitației este *acțiunea umană,* în care se manifestă atît caracterele, cît și pasiunile (cf. 1449b 36 și urm. și, mai ales, 1450a 17—18, b 3—4, 1460a 6, precum și Platon „Republica" X, 603c).

[15] *Polygnotos din Thasos* este primul mare pictor grec; a trăit în vremea războaielor medice (475—445) și a pictat, cu tendințe idealizante, subiecte istorice sau legendare, ca *Lupta de la Marathon* sau *Căderea Troiei*. Aristotel îl pomenește și mai jos (1450a 27) și în „Politica" VIII, 5, 1340a 37, ca bun pictor de caractere, demn de imitat: operele sale, ca de altfel și cele ale întregii picturi grecești clasice nu s-au păstrat.

[16] *Pauson din Efes*, puțin mai tînăr decît Polygnotos, a pictat la Atena, lăsînd reputația unui caricaturist înclinat să reprezinte aspectele triviale și diforme ale realității; în locul din „Politica" mai sus citat, Aristotel îl opune lui Polygnotos, ca model nerecomandabil, ceea ce, indiferent de calitatea artistică a operei lui Pauson, dă o indicație despre preferințele și gustul filozofului.

Dionysios[17] aşa cum sînt. E limpede că fiecare din imitaţiile despre care am vorbit va avea la fel aceste deosebiri şi va fi alta, deoarece altele sînt obiectele pe care le imită, în felul cum am spus.

De altminteri, şi în dans, în cîntatul din flaut şi din cithară, se pot întîlni aceste deosebiri, ca şi în proză şi în versurile neîntovărăşite de muzică; de pildă, Homer înfăţişează pe oameni superiori realităţii, Cleophon[18] îi face asemănători, iar Hegemon din Thasos[19], născocitorul parodiilor, şi Nicochares[20], autorul „Deiliadei", îi fac mai răi. Acelaşi lucru este şi cu ditirambii şi nomii: oamenii pot fi înfăţişaţi, aşa cum sînt „Ciclopii"[21] lui Timotheos[22] şi Philoxenos[23].

Aceeaşi deosebire desparte tragedia de comedie: aceasta din urmă vrea să înfăţişeze oamenii inferiori rea-

---

[17] *Dionysios din Colofon*, contemporan cu Polygnotos, artist realist, poreclit „pictor de oameni" (ἀνθρωπογράφος), pentru că reprezenta pe zei şi pe eroi cu caractere omeneşti neidealizate.

[18] *Cleophon*, poet epic despre care nu se ştie decît ce spune Aristotel, aici şi mai departe (1458a 20), unde îl menţionează pentru limba sa limpede, dar comună, precum şi în „Retorica", 1408a 10, unde îl învinuieşte, dimpotrivă, de exprimări pretenţioase (ca „smochină fericită"); dacă e vorba de unul şi acelaşi, este un autor realist care încearcă stîngaci să-şi împodobească platitudinea exprimării cu ornamente exterioare.

[19] *Hegemon din Thasos*, autor de parodii, care a trăit în Atena în a doua jumătate a secolului al V-lea; parodii s-au mai scris şi înaintea lui (v. Anexa I), dar se pare că el a instituit parodia ca gen literar şi că tot el i-a dat numele; nu ni s-a păstrat nimic de la el.

[20] *Nicochares*, autor de parodii, pierdute ca şi cele ale lui Hegemon; titlul citat de Aristotel s-ar putea traduce: „Cîntarea fricoşilor"; motivul burlesc al poltroneriei mai apare şi la alţi autori şi e firesc să-l găsim într-o parodie a eroicului, întrebuinţat ca mijlocul cel mai simplu şi mai brutal de a coborî pe eroi sub nivelul umanităţii obişnuite.

[21] Motivul literar tratat în aceşti ditirambi este cunoscut: e vorba de iubirea aprigă dar neîmpărtăşită a ciclopului Poliphem pentru nimfa marină Galateea, care iubea pe păstorul Atis; motivul mai apare în literatura greacă, de exemplu la Theocrit

lităţii, cealaltă vrea să-i arate mai buni decît sînt în realitate.

3

Mai există între aceste arte şi o a treia deosebire, care consistă în felul de a imita fiecare dintre aceste obiecte. În adevăr, cu aceleaşi mijloace şi luînd aceleaşi modele, se poate imita povestind (fie că se povesteşte prin gura altuia, cum face Homer, sau autorul îşi păstrează propria-i persoană, fără a o schimba) [24] sau înfăţişînd toate personajele în acţiune, în mişcare.

Iată deci cele trei deosebiri pe care le prezintă imitaţia, cum am spus-o de la început, deosebiri referitoare la mijloace, la obiectul de imitat şi la felul imitaţiei. Astfel, într-o privinţă, îl putem considera pe Sofocle [25] un imitator de acelaşi fel ca Homer, căci amîndoi imită per-

---

(Idila XI), şi reapare chiar în literatura italiană de după Renaştere.

[22] *Timotheos din Milet* (447—357), autor de nomi şi ditirambi, reformator remarcabil al acompaniamentului muzical (lăudat în această ultimă calitate de Aristotel, în „Metafizică" 993b 15); s-au păstrat cîteva fragmente din ditirambul „Ciclopul", aici citat, şi un fragment mai lung dintr-un nom intitulat „Perşii"; orientîndu-ne după conţinutul fragmentelor păstrate, putem presupune că lui Timotheos îi atribuie Aristotel, în această ultimă triadă, locul de imitator idealizant, corespunzător lui Polygnotos în pictură, lui Homer în epopee; stilul său era afectat şi destul de obscur.

[23] *Philoxenos din Cythera* (435—380), contemporan mai tînăr al precedentului, a scris şi el nomi şi ditirambi, într-o manieră mai realistă, comico-sentimentală, cum se poate întrezări în tirada Galateei, păstrată din „Ciclopul", ditiramb purtînd acelaşi titlu cu cel al lui Timotheos şi parodiat de Aristofan în „Plutos" (versurile 290 şi urm.); locul său ar corespunde imitatorilor realişti din triadele precedente, Dionysos şi Cleophon.

[24] Aristotel distinge înăuntrul poeziei narative două specii: una narativă propriu-zisă, în care autorul povesteşte mereu numai în numele său propriu (ca în ditirambi) şi alta mixtă, în care autorul intercalează şi reproducerea directă a vorbirii personajelor (ca în epopee).

[25] V. Anexa II.

sonaje cu o fire aleasă, iar pe de altă parte, îl putem considera un imitator de felul lui Aristofan, căci amîndoi imită personaje care acţionează, personaje de dramă. După spusa unora, aceasta a făcut ca operele lor să fie numite drame, pentru că ei imită personaje în acţiune[26]. Tot pentru aceeaşi pricină, îşi însuşesc dorienii[27] tragedia şi comedia (comedia este revendicată şi de megarieni[28]; de cei de aici, după care ea ar fi luat naştere pe cînd erau sub cîrmuire democratică, şi de cei din Sicilia, fiindcă în adevăr din Sicilia se trăgea poetul Epicharmos[29], care a

[26] V. mai jos. 1448b 1.

[27] Numele comun de dorieni îl poartă populaţiile elenice provenite din ultimul val de invazie grecească în bazinul Mediteranei (sfîrşitul mileniului al doilea), stabilite mai ales în sudul şi vestul peninsulei (Pelopones, Phocida, Etolia, Epir), de unde au iradiat în Cicladele de sud, pînă la Rhodos, în Asia Mică (Cnidos. Halicarnas), în Africa de nord (Cyrene) şi mai ales în Sicilia şi în Grecia Mare (sudul Italiei) ; Corintul, Sparta, Siracuza, Agrigentul sînt cetăţi doriene sau dorizate. Din importanta literatură scrisă în Sicilia şi în Grecia Mare, nu s-au păstrat decît fragmente, dintre care cele mai importante sînt ale autorului siracuzan de mimi Sophron ; singurul scriitor dorian de la care au rămas opere întregi este Theocrit, autorul cunoscutelor „Bucolice“ (Idile).

[28] Megarienii, o populaţie dorică stabilită în imediata apropiere a Aticii, spre vest, la nord de Salamina ; Bizanţ, pe Bosfor, şi Megara Hyblea, pe coasta răsăriteană a Siciliei, la nord de Siracuza, sînt colonii megariene.

[29] *Epicharmos* nu era sicilian de baştină, căci s-a născut în insula Cos (în a doua jumătate a secolului VI), dar a trăit în Sicilia, la Megara Hyblea şi în Siracuza tiranilor Gelon (485—78) şi Hieron (478—67) ; este unul dintre reprezentanţii cei mai de seamă ai comediei populare vechi şi aproape unanim recunoscut ca întemeietor al comediografiei literare; Aristotel însuşi îi atribuie mai jos (1449b 6—7) meritul de a fi introdus (alături de Phormis) o acţiune unitară în drama comică. O preţuire excepţională îi acordă şi Platon („Theetet“ 152a). S-au păstrat, afară de 40 de titluri de comedii, numeroase fragmente care permit aprecierea lui ca scriitor realist, cu inspiraţie din caracterele şi moravurile vieţii curente; meritele lui de înaintaş se văd şi în sinteza originală operată de el între tradiţiile comediei populare şi ale mimului, pe de o parte, şi tonul mai solemn al tragediei şi chiar al epopeii pe de alta. Epicharmos era foarte bătrîn cînd primii poeţi comici atenieni încep să-şi reprezinte piesele şi a avut asupra lor o mare influenţă.

trăit cu mult înaintea lui Chionides [30] și a lui Magnes [31]; tragedia este revendicată de cîțiva dorieni din Pelopones [32]); aceştia se sprijină pe cuvintele întrebuințate. Ei spun că numesc κῶμαι [33] satele din preajma orașelor, pe cînd atenienii la numesc δῆμοι [34], iar comedienii își trag numele nu de la κωμάζειν [35], ci din împrejurarea că, fiind alungați cu dispreț din oraş, rătăceau în κῶμαι. Mai pretind, iarăşi, că la „a face“, ei spun δρᾶν [36], în timp ce atenienii spun πράττειν [37]. 1448 b

Acestea ar fi de spus cu privire la numărul şi felul deosebirilor care se găsesc în imitație.

4

Se pare că, în general, două sînt cauzele care au dat naştere poeziei şi amîndouă sînt cauze fireşti. A imita este un dar firesc al oamenilor și se arată chiar din copilăria lor (omul se deosebeşte de celelalte animale prin aceea că este foarte priceput la imitație, şi datorită acesteia îşi dobîndeşte el primele cunoştințe); pe lîngă aceasta, toți oamenii simt plăcerea de a imita.

Dovadă este ceea ce se petrece în realitate; ne place să privim imaginea executată cu cea mai deplină exacti-

---

[30] *Chionides,* unul dintre întemeietorii vechii comedii atice; a repurtat o victorie la Dionysiile urbane din 488/7.

[31] *Magnes* a jucat același rol ca și precedentul și, din Aristofan, „Cavalerii“ vv. 518 și urm., reiese că era foarte inventiv și foarte gustat de publicul atenian; se cunoaşte o victorie a lui la concursurile dramatice din 472.

[32] E vorba de cei din Sicyone, pe coasta de nord a Peloponesului, la nord-vest și nu departe de Corint.

[33] *kōmai.*

[34] *dēmoi;* pentru atenieni termenul *komai* desemna mai ales cartierele orașului.

[35] *kōmazein* înseamnă „a sărbători, a benchetui“, v. Anexa I.

[36] *drān.*

[37] *prattein;* derivatul corespunzător lui *drama* (de la *dran*). este *pragma* „faptă, acțiune“.

tate a unor ființe al căror original ne scîrbește vederea; de pildă, formele animalelor celor mai dezgustătoare și ale cadavrelor.

O altă explicație a acestui fapt este că a învăța e o plăcere, nu numai pentru filozofi, dar și pentru ceilalți oameni; atîta doar că aceștia o gustă prea puțin. Ne place vederea imaginilor, pentru că, privindu-le, învățăm și ne dăm seama de ceea ce reprezintă fiecare lucru, de pildă că această figură este cutare. Dacă n-am văzut mai dinainte obiectul înfățișat, lucrarea nu ne va plăcea ca imitație, ci din pricina execuției, a culorii sau a unei alte cauze de acest fel.

Darul imitației fiind înnăscut în noi, ca și armonia și ritmul [38] (căci este limpede că măsurile nu sînt decît părți ale ritmurilor [39]), dintru început, cei care erau mai înzestrați în această privință se desăvîrșiră încetul cu încetul, și din improvizațiile lor luă naștere poezia.

Poezia s-a împărțit după felul de a fi al fiecărui autor: cei cu sufletul ales imitau faptele frumoase și acțiunile oamenilor merituoși; autorii vulgari imitau faptele oamenilor josnici, alcătuind mai întîi defăimări, după cum alții alcătuiau imnuri și laude [40]. Nu putem cita nici un poem de acest fel la înaintașii lui Homer, deși e de crezut că mulți au compus asemenea poeme; de la Homer încoace, se poate cita, de pildă, „Margites" [41] al său și poemele asemănătoare, unde își făcu apariția, potrivit

---

[38] Aristotel menționează aici armonia și ritmul ca elemente caracteristice ale imitației poetice, opunînd-o imitației plastice (cf. 1448b 3—4).

[39] Măsurile fiind unități ritmice aplicate vorbirii.

[40] Imnuri pentru zei, laude (ἐγκόμια) pentru oameni.

[41] Poem burlesc în hexametri amestecați cu trimetri iambici, al cărui erou este un neghiob îngîmfat, „care știa multe lucruri, dar pe toate prost"; încă din antichitate opera aceasta (din care ni s-au păstrat numai patru versuri) nu mai era atribuită lui Homer.

subiectului, şi metrul numit iambic[42] (nume ce i se dă şi astăzi), pentru că era folosit la aruncarea înţepăturilor[43]. Aşadar, dintre vechii poeţi, unii alcătuiră poeme în versuri eroice, alţii, în versuri iambice.

În ce priveşte pe Homer[44], el a strălucit, în acelaşi timp, în genul serios (în adevăr, el singur a compus opere care nu numai că sînt frumoase, dar reprezintă şi imitaţii dramatice[45]), şi tot el, cel dintîi, a arătat forma viitoare a comediei : în loc să compună defăimări, el a făcut din ridicol o imitaţie dramatică[46], deoarece „Margites" este pentru comedii ceea ce „Iliada" şi „Odiseia" sînt pentru tragedii. 1449 a

Cînd tragedia şi comedia îşi făcură apariţia, poeţii care îmbrăţişau unul dintre aceste două genuri, după înclinarea lor firească, deveniră unii poeţi comici, în loc de poeţi iambici, şi alţii poeţi tragici, în loc de poeţi epici, pentru că aceste ultime forme literare erau mai ample şi mai preţuite decît cele dintîi.

În ce priveşte cercetarea, dacă tragedia a atins acum deplina dezvoltare a elementelor din care e formată, a judeca acest lucru în sine sau în raport cu reprezentaţiile este o altă problemă.

Născută deci, la început, din improvizaţie (tragedia ca şi comedia, tragedia a cărei origine se trage de la au-

---

[42] V. Anexa III.

[43] Aristotel face greşeala, curentă în antichitate, de a interverti ordinea derivaţiei, căci ἴαμβος este cuvîntul de bază, iar ἰαμβίζειν „a arunca înţepături, a defăima" este derivatul, şi nu invers.

[44] Ca geniu desăvîrşit, sustras specializării temperamentale enunţate mai sus.

[45] V. cap. 23 şi 24.

[46] Pentru Aristotel, comedia ideală este umoristică fără grosolănie şi nu practică invectiva personală, ci imită în mod dramatic şi în generalitatea lor acţiuni şi vicii care nu dezgustă, ci doar stîrnesc rîsul ; v. mai jos 1449a 32—3.

torii de ditirambi [47], comedia care îşi trage originea de la autorii acelor cîntece phallice, păstrate încă pînă astăzi în multe cetăţi), tragedia crescu încetul cu încetul, pentru că se dezvolta tot ce îi aparţinea ei în mod vădit şi, după mai multe schimbări, cînd tragedia îşi găsi firea ei adevărată, ea încetă să se mai schimbe.

Eschyl [48], cel dintîi, a ridicat numărul actorilor de la unul la doi, a micşorat importanţa corului şi a dat rolul de căpetenie dialogului ; Sofocle spori numărul actorilor la trei şi introduse decorul scenic. Pe lîngă aceasta, tragedia luă altă întindere, părăsind subiectele mărunte şi limbajul glumeţ, care-i veneau de la obîrşia ei satirică, şi, într-un tîrziu, cîştigă gravitatea. In ce priveşte metrul, tetrametrul trochaic [49] fu înlocuit prin trimetrul iambic [49] ; la început, se întrebuinţa tetrametrul, pentru că poezia era satirică şi mai apropiată de dans ; dar cînd s-a introdus dialogul, însăşi natura a inspirat metrul cel mai potrivit, căci dintre toate metrele, trimetrul iambic este cel mai apropiat de graiul obişnuit ; dovadă e faptul că, în dialog, noi facem foarte mulţi trimetri iambici, dar rareori hexametri [49], şi numai atunci cînd ne îndepărtăm de tonul convorbirii. Ar mai fi de vorbit despre numărul episoadelor [50] şi despre celelalte înfrumuseţări, care s-au adăugat la fiecare parte ; nu ne oprim la acestea, căci,

---

[47] V. Anexa I.

[48] V. Anexa II.

[49] V. Anexa III.

[50] Termenul e definit de Aristotel însuşi, mai jos (1452b 20—21) : „episodul este o parte completă a tragediei, cuprinsă între două cîntece complete ale corului“, adică intervalul de timp în care se desfăşura acţiunea propriu-zisă (jocul actorilor) ; în dramaturgia modernă, i-ar corespunde *actul* (*actus* este de altfel şi termenul latin pentru ἐπεισόδιον, v. Horaţiu, „Arta poetică“, vv. 189—190).

desigur, ar fi o muncă prea îndelungată cercetarea lor punct cu punct.

5

Comedia este, cum am spus, imitația unor oameni cu o morală inferioară, nu o imitație a oricărui fel de viciu, ci a celor din domeniul ridicolului, care este o parte a urîtului. În adevăr, ridicolul este un cusur și o urîciune fără durere, nici vătămare; așa, de pildă, masca comică [51] este urîtă și schimonosită, fără expresie de suferință.

Transformările treptate ale tragediei, ca și numele celor ce le-au făcut ne sînt cunoscute; începuturile comediei însă nu putem ști cum vor fi fost, pentru că ea nu 1449b
era luată în seamă. Abia într-un tîrziu, a dat arhontele [52] un cor de comedieni: mai înainte, aceștia erau voluntari. Numai după ce comedia și-a dobîndit o formă proprie, a început să se păstreze și amintirea poeților numiți comici.

Cine a introdus măștile, prologurile [53], numărul actorilor [54] și toate celelalte amănunte de acest fel, nu se știe: dar ideea de a alcătui subiecte vine de la Epicharmos și Phormis [55]. Ideea a venit dintr-un început din Sicilia [56];

---

[51] V. Anexa I.

[52] Arhontele: arhontele eponym, unul dintre cei nouă magistrați care administrau Atena și șeful celorlalți (arhontele basileus, arhontele polemarhos și arhonții tesmotheți). „Arhonte" înseamnă în general „magistrat", „conducător" cu atribuții politice, militare etc.

[53] V. mai jos (1452b 19—20): „Prologul este o parte completă a tragediei care precede sosirea corului".

[54] Cu alte cuvinte, cine a introdus actorii și cine a sporit succesiv numărul lor.

[55] *Phormis,* comediograf, ca și Epicharmos, dar mai tînăr decît acesta, a reprezentat comedii la Siracuza, în primele decenii ale secolului V. S-au păstrat cîteva fragmente.

[56] Adică tocmai de la Epicharmos și Phormis, aici pomeniți.

la Atena, Crates [57], părăsind forma iambică [58], a avut cel dintîi ideea de a trata teme generale și de a alcătui subiecte.

Epopeea se aseamănă cu tragedia, prin aceea că este o imitație cu ajutorul metrului a unor oameni de înaltă valoare morală, dar se deosebește de aceasta, prin aceea că întrebuințează un metru uniform și este o povestire. Mai este o deosebire în privința întinderii: tragedia se silește să fie cuprinsă, pe cît e cu putință, în limitele unei singure rotiri a soarelui sau să n-o depășească decît cu puțin [59], pe cînd epopeea nu-i limitată în timp; ele se deosebesc deci și prin aceasta. Totuși, la început, poeții procedau la fel [60], atît în tragedii, cît și în epopei.

În ce privește elementele alcătuitoare, unele sînt aceleași, altele sînt proprii tragediei. De aceea, cine știe să deosebească o tragedie bună de una rea, știe să facă deosebire și în privința epopeii [61], deoarece elementele pe care le cuprinde epopeea se găsesc în tragedie, dar elementele tragediei nu se găsesc în epopee.

---

[57] *Crates* a reprezentat comedii în a doua jumătate a secolului V (prima lui victorie dramatică este din 450/49); Aristofan, în „Cavalerii" vv. 337 și urm., îl elogiază; s-au păstrat cîteva titluri și fragmente. Comedii cu subiect unitar au reprezentat și urmașii săi, Chionides și Magnes (menționați mai sus, 1448a 31), dar se pare că el, mai mult decît alți poeți ai vechii comedii atice și mai aproape de spiritul comediei siciliene (Epicharmos, Phormis) și de cel al comediei medii și noi (v. Anexa II), a imaginat intrigi cu caracter general și tipic, străine de orice element de invectivă și atac personal.

[58] Adică spiritul poeziei satirice iambice (v Anexa I), nu metrul iambic (v. Anexa III).

[59] Aici își are originea celebra regulă a unității de timp, elaborată mult mai tîrziu, în epoca Renașterii. Aristotel o formulează dar ca pe o constatare de fapt, nu ca pe un precept, dar e neîndoielnic că aici faptul concordă cu vederile teoretice ale lui Aristotel asupra tragediei perfecte.

[60] Adică nu limitau cu strictețe în timp acțiunea tragică; operele ajunse pînă la noi nu confirmă afirmația lui Aristotel, care pare să fie mai mult o supoziție doctrinară decît un fapt documentat.

[61] Dar nu și invers.

6

Vom vorbi mai tîrziu despre arta de a imita în hexametri[62] şi despre comedie[63]; să vorbim despre tragedie, luînd definiţia naturii ei, care reiese din ceea ce am spus. Aşadar, tragedia este imitaţia unei acţiuni alese şi depline[64], cu o anumită întindere, într-o limbă frumoasă, deosebită ca formă, potrivit diferitelor părţi ale tragediei, imitaţie făcută de personaje în acţiune, iar nu printr-o povestire, şi care, stîrnind mila şi frica, săvîrşeşte purificarea[65] caracteristică unor asemenea emoţii. Numesc o limbă frumoasă limba cu ritm, armonie şi cînt; şi înţeleg prin deosebită ca formă, că unele părţi[66] sînt realizate numai cu ajutorul metrului, pe cînd altele[67], dimpotrivă, sînt făcute cu ajutorul cîntului.

Cum imitaţia este făcută de personaje în acţiune, trebuie să considerăm, mai întîi, ca o parte a tragediei, întocmirea spectacolului; pe urmă, vin cîntul şi limba: căci acestea sînt mijloacele întrebuinţate pentru săvîrşirea imitaţiei. Numesc limbă orînduirea versurilor; cît despre cîntec, cuvîntul are un înţeles foarte limpede. Pe de altă parte, fiind vorba de imitarea unei acţiuni şi cum aceasta presupune personaje în acţiune, care trebuie înfăţişate aşa cum sînt, după caracterul şi gîndirea lor (căci, numai ţinînd seamă de aceste deosebiri, putem caracteriza acţiunile omeneşti), două sînt cauzele fireşti care hotărăsc acţiunile, anume gîndirea şi caracterul,

[62] Epopeea.

[63] În partea a doua, pierdută, a tratatului, consacrată, probabil, speciilor genului comic.

[64] Caracterul deplin, complet, încheiat al acţiunii nu e enunţat în mod explicit în primele cinci capitole (dar va fi analizat în cap. 7).

[65] V. Anexa I.

[66] Cele dialogate, susţinute de actori.

[67] Părţile corale.

şi totdeauna numai acţiunile ne fac să izbutim sau nu. Imitaţia acţiunii constituie subiectul, deoarece înţeleg prin subiect îmbinarea faptelor săvîrşite; numesc caracter ceea ce ne face să spunem despre personajele pe care le vedem acţionînd că au anumite însuşiri; înţeleg prin gîndire tot ceea ce spun personajele, pentru a dovedi ceva, sau pentru a declara ceea ce hotărăsc.

Prin urmare, în orice tragedie, trebuie să găsim şase părţi alcătuitoare, care o fac de un anumit fel, anume: subiectul, caracterele, limba, cugetarea, spectacolul şi cîntul. În adevăr, mijloacele de a imita alcătuiesc două părţi [68], felul de a imita alcătuieşte o parte [69] şi obiectul imitaţiei alte trei [70], iar altele nu mai sînt. Nu cîţiva, ci toţi poeţii, ca să spunem aşa, au întrebuinţat aceste părţi alcătuitoare [71], căci toate tragediile au deopotrivă [72] un aparat scenic, caractere, subiect, limbă, cîntec şi cugetare.

Cea mai însemnată dintre aceste părţi este îmbinarea faptelor săvîrşite, căci tragedia nu imită oameni, ci o acţiune şi viaţa, fericirea şi nenorocirea; iar fericirea şi nenorocirea decurg din acţiune, şi ţelul vieţii este un anumit fel de a acţiona, nu de a fi. Numai datorită caracterului lor, sînt oamenii într-un fel sau altul, dar sînt fericiţi sau dimpotrivă, datorită faptelor lor. Aşadar, personajele nu acţionează pentru a imita caractere, ci îşi primesc caracterele în vederea faptelor lor. Astfel, faptele şi subiectul sînt ţinta tragediei, şi, în orice lucru, ţinta e partea cea mai însemnată.

---

68 Limba şi cîntul (v. cap. 1).

69 Spectacolul, prezentarea scenică (v. cap. 3).

70 Subiectul, caracterele, cugetarea (v. cap. 2).

71 Sau, mai exact, aveau libertatea să le întrebuinţeze, chiar dacă, în fapt, au scos în evidenţă numai unul dintre elemente (cf. cap. 18) ori au neglijat cîte unul dintre ele (cum reiese din 1450a 26—27), nu însă pe cel mai important: subiectul, intriga.

72 Au în mod *implicit,* în conformitate cu definiţia şi natura lor.

Pe lîngă aceasta, tragedie fără acţiune nu poate fi, dar fără caractere, poate să existe. În adevăr, tragediile celor mai mulţi dintre autorii din zilele noastre sînt lipsite de caractere şi, în general, se poate spune acelaşi lucru despre mulţi poeţi ; după cum, printre pictori, putem spune acelaşi lucru despre Zeuxis [73], în comparaţie cu Polygnotos : căci Polygnotos este un bun pictor de caractere, pe cînd pictura lui Zeuxis n-are nici o trăsătură morală.

Mai mult, dacă înşirăm nişte tirade care oglindesc un caracter, oricît de izbutite ar fi ele în privinţa limbii şi a cugetării, nu vom realiza ceea ce este rostul în sine al tragediei [74], ci vom realiza acest lucru mult mai bine cu o tragedie inferioară din punctele de vedere amintite, dar care are un subiect, o îmbinare de acţiuni. Să adăugăm că într-o tragedie izvorul cel mai însemnat de plăcere pentru sufletul spectatorului se găseşte în părţile subiectului, adică în peripeţii şi în recunoaşteri [75].

O altă dovadă este că începătorii în poezie ajung la adevărul exact în expresie şi în caractere, înainte de a şti să îmbine acţiunile, cum este cazul la aproape toţi poeţii vechi.

Aşadar, subiectul este începutul şi, oarecum, sufletul tragediei ; numai în al doilea rînd, vin caracterele. Cu drept cuvînt, se petrece cam acelaşi lucru ca şi în pic-

---

[73] *Zeuxis din Heracleia* (Grecia Mare) a trăit în a doua jumătate a secolului V, în timpul războiului peloponesiac şi este al doilea mare artist al picturii greceşti ; ca şi Polygnotos, îşi idealiza figurile, dar (cum reiese de aici, din 1461b 12 şi din „Politica" 1340a 37) idealizările lui ajungeau la un grad de impersonalitate şi de universalitate în expresie, la care trăsăturile morale distinctive, caracterele, se estompau.

[74] Adică stîrnirea unei emoţii purificatoare prin milă şi frică.

[75] V. mai jos, cap. 10 şi 11.

tură ; dacă cineva ar pune la un loc cele mai frumoase 1450 b culori, ar încînta mai puţin ochiul decît desenînd o imagine. Tragedia este imitaţia unei acţiuni şi numai în măsura în care este imitaţia unei acţiuni, ea imită oameni care acţionează.

În al treilea rînd, vine cugetarea. Aceasta consistă în darul de a găsi limba pe care o cere situaţia, limba potrivită, ceea ce în discursuri este rezultatul unei pregătiri politice şi retorice ; în adevăr, poeţii vechi puneau pe eroii lor să vorbească limba vieţii civile, iar cei de azi îi fac să vorbească asemenea unor retori [76]. Caracterul este ceea ce arată felul de a se purta al cuiva, hotărîrea pe care într-un caz îndoielnic eroul o ia sau o ocoleşte (de aceea, nu există caracter în cuvintele care nu exprimă nici o hotărîre luată sau ocolită de cel care vorbeşte) ; iar cugetare găsim acolo unde se dovedeşte că un anumit lucru există sau nu există, sau unde se proclamă vreo idee generală.

A patra dintre părţile care ţin de limbă [77] este exprimarea ; înţeleg prin aceasta, cum am spus-o mai înainte, redarea gîndirii prin cuvinte ; ea are aceleaşi însuşiri în scrierile în versuri, ca şi în scrierile în proză.

Dintre celelalte părţi alcătuitoare, cîntecul este podoaba cea mai însemnată. Elementul spectaculos, deşi atrage publicul, este foarte străin de artă şi foarte puţin potrivit cu poezia ; căci puterea tragediei dăinuie şi fără ajutoare şi fără actori şi, pe lîngă aceasta, pentru punerea în scenă, meşteşugul decoratorului e mai potrivit decît al poetului.

---

[76] Profesorii de retorică, oameni pricepuţi la vorbă, dar schimbători în păreri, după nevoile clipei.

[77] Celelalte trei (subiectul, caracterele, acţiunea) reprezintă conţinutul care se exprimă prin forma limbii (deci „ţin de limbă"), toate patru opunîndu-se ultimelor două (cîntecul şi elementul spectaculos), care sînt mijloace extralingvistice.

După ce am fixat aceste părţi alcătuitoare, să vedem acum ce fel trebuie să fie îmbinarea faptelor, deoarece acesta este cel dintîi şi cel mai însemnat element al tragediei.

Am stabilit că tragedia este imitarea unei acţiuni depline şi întregi, avînd o anumită întindere; căci un lucru poate fi întreg şi să n-aibă întindere. Întreg e ceva ce are început, mijloc şi sfîrşit. Început este ceea ce, prin natura lui, nu urmează în chip necesar după alt lucru, dar după care urmează alt lucru, în mod firesc sau adăugat. Sfîrşit, dimpotrivă, e ceea ce urmează, în chip firesc şi obişnuit, după altceva, fie că aşa trebuie sau că aşa se obişnuieşte, şi după care nu se mai întîmplă nimic. Mijloc este ceea ce urmează firesc după altceva şi e urmat de alt lucru.

Aşadar, subiectele bine alcătuite nu trebuie să înceapă, nici să sfîrşească la întîmplare, ci trebuie să respecte principiile pe care le-am arătat.

Afară de aceasta, deoarece un animal frumos şi orice lucru frumos, alcătuit din părţi, presupune nu numai o orînduire în aceste părţi, dar şi o întindere, care nu-i întîmplătoare, căci frumuseţea stă în mărime şi în ordine [78], şi de aceea un animal frumos nu poate fi nici din cale afară de mic (viziunea fiind nedeslușită, cînd este abia perceptibilă), nici foarte mare (în acest caz, neputînd fi cuprins cu ochii, ci, dimpotrivă, unitatea şi totali- 1451
tatea scăpînd vederii privitorului; cum ar fi, de pildă, un animal care ar avea o lungime de mii de stadii),

[78] Aristotel defineşte caracterele frumosului în „Metafizică" III, 12, 1078a 36: „Ordinea, măsura și limitarea", iar aici le aplică operei de artă, după ce, în alte lucrări, le-a aplicat naturii, societăţii, vieţii individuale etc. Cf. și Etica Nicomachică, 1123b 7.

rezultă că, după cum, pentru corpuri şi pentru animale, trebuie o anumită mărime, ca să poată fi uşor cuprinsă cu ochii, tot aşa, trebuie o anumită întindere şi pentru subiecte, astfel ca memoria să le poată păstra uşor.

Limita fixată acestei întinderi, avînd în vedere reprezentaţiile dramatice şi capacitatea de pricepere a spectatorilor, nu ţine de artă [79]; căci, dacă ar trebui să se reprezinte o sută de tragedii, s-ar măsura timpul cu clepsydra [80], cum se zice că s-a făcut uneori [81]. Pe de altă parte, limita decurgînd din însăşi firea lucrurilor este următoarea: cu cît subiectul e mai întins, numai să se poată înţelege totalitatea lui, cu atît are acea frumuseţe pe care i-o dă bogăţia; pentru a stabili o regulă generală, să spunem că limita potrivită este întinderea care îngăduie unui şir de întîmplări, petrecute unele după altele, după asemănarea cu realitatea sau după necesitate, să treacă eroul de la nenorocire la fericire, sau de la fericire la nenorocire.

8

Subiectul nu-i unitar, cum îşi închipuie unii, numai pentru că se referă la un singur erou, căci viaţa aceluiaşi om cuprinde multe şi nenumărate întîmplări, care nu alcătuiesc o unitate. Şi, tot aşa, un singur om îndeplineşte

[79] Aristotel face distincţie între limitele exterioare şi convenţionale ale reprezentaţiilor (v. Anexa I) şi limitele estetice, intrinsece operei dramatice.

[80] Adică: indiferent de considerente estetice, există o limită exterioară de rezistenţă a publicului, limită care se exprimă în ore (măsurate mecanic, ca în cazul discursurilor).

[81] Afirmaţia se referă exclusiv la măsurarea timpului cu clepsydra, nu şi la cele «100 de tragedii», care sînt o simplă ipoteză cu rost demonstrativ; totuşi nu avem nici o altă informaţie în acest sens.

multe acţiuni, care nu alcătuiesc o acţiune unică. De aceea, mi se pare că s-au înşelat toţi poeţii care au compus o „Heracleidă“, o „Theseidă“ şi alte poeme de acest soi [82], crezînd că subiectul este neapărat unitar, numai fiindcă a fost un singur Heracles.

Homer însă, aşa cum îi întrece în toate privinţele, pare că a văzut bine şi aici (datorită fie meşteşugului său artistic, fie geniului său) ; compunînd „Odiseia“, el n-a povestit toate întîmplările din viaţa lui Ulise, de pildă, că a fost rănit pe Parnas [83] şi că s-a prefăcut că-i nebun la adunarea grecilor [84], întîmplări care nici una nu decurge din cealaltă, în mod necesar sau verosimil ; ci a compus „Odiseia“ sa în jurul unei singure acţiuni, aşa cum înţelegem noi, şi la fel şi „Iliada“.

Aşadar, după cum, în celelalte arte imitative, unitatea imitaţiei reiese din unitatea obiectului, tot aşa trebuie ca şi în subiect, deoarece e imitarea unei acţiuni, această acţiune să fie una şi întreagă, iar părţile să-i fie îmbinate în aşa chip încît, dacă se mută sau se taie una dintre ele, întregul să fie schimbat şi zdruncinat ; căci ceea ce poate fi adăugat sau nu, fără urmări însemnate, nu face parte din întreg.

---

[82] E vorba de poeme epice (invocate aici, ca şi exemplul lui Homer, date fiind afinităţile tragediei cu epopeea), în care se tratau de la un capăt la altul, fără nici o alegere, faptele lui Heracles sau ale lui Theseu ; izvoarele pomenesc astfel de autori de „Heracleide“ sau „Theseide“, dar informaţiile se limitează la o simplă înşirare de nume, cu excepţia unei „Heracleide“ a ionianului Panyasis, unchiul lui Herodot şi participant activ la luptele politice din Halicarnas, în secolul V.

[83] Întîmplarea apare totuşi în *„Odiseia“* XIX, vv. 392—466, (M. 562—610), dar pasajul e episodic ; e vorba de o vînătoare în care Ulise, adolescent, este rănit de un mistreţ.

[84] După cum se povesteşte în poemul ciclic „Cypriile“ (v. Anexa I), Ulise, în preajma îmbarcării spre Troia, ar fi simulat nebunia, ca să se sustragă de la expediţie, dar această stratagemă a fost zădărnicită de Palamedes.

9

Din cele spuse pînă aici, reiese lămurit că rostul poetului nu este de a povesti lucruri întîmplate cu adevărat, ci de a povesti ceea ce s-ar putea întîmpla. Întîmplările sînt posibile după asemănarea cu realitatea sau după necesitate. În adevăr, istoricul și poetul nu se deosebesc prin faptul că unul își prezintă povestirea în ver- 1451 b
suri și celălalt în proză (s-ar fi putut pune în versuri opera lui Herodot [85] și, versificată, tot istorie ar fi rămas, cum era în proză) ; ei se deosebesc, dimpotrivă, prin aceea că unul povestește întîmplări care au avut loc, iar celălalt întîmplări care ar putea să se petreacă. De aceea, poezia este mai filozofică și mai aleasă decît istoria ; căci poezia povestește mai mult ceea ce e general, pe cînd istoria ceea ce e particular. A povesti ceea ce e general înseamnă a pune pe un personaj înzestrat cu o anumită fire să spună sau să facă cutare sau cutare lucruri, după asemănarea cu realitatea sau în chip necesar ; la această înfățișare năzuiește poezia, și apoi dă

---

[85] *Herodot din Halicarnas.* Primul mare istoric grec ; a trăit în secolul V (480—426) ; s-a născut la Halicarnas (Asia Mică), dintr-o familie înstărită și cultă, partizană a partidului antipers ; unchiul său Panyasis a fost autorul vestit al unei „Heracleide" și șeful acestui partid. Herodot a călătorit mult, nu numai în toată lumea greacă, ci și în Persia, Fenicia, Egipt, ajungînd, de-a lungul țărmului Mării Negre, pînă în nord, în actuala Crimee. A trăit mult la Atena, unde era foarte iubit și apreciat, iar ultimii douăzeci de ani ai vieții i-a petrecut la Thurioi, în Grecia Mare (sudul Italiei), colonie panhelenică întemeiată de Atena (444). „Istoriile" lui Herodot, scrise în dialect ionian, povestesc luptele dintre greci și perși, de la Cresus la Xerses, cu nenumărate digresiuni (istorice, mitologice, geografice, etnografice etc.), care fac din ea un document de prim ordin al civilizației din bazinul răsăritean al Mediteranei pînă în secolul V î.e.n. ; în forma pe care le avem, „Istoriile" sînt împărțite în nouă cărți, care poartă fiecare numele uneia dintre cele nouă muze.

nume personajelor [86]; a povesti particularul este ceea ce a făcut Alcibiade [87] sau ceea ce i s-a întîmplat [88].

In ce priveşte comedia, lucrul acesta este evident; poeţii dau personajelor nume proprii luate la întîmplare, numai după ce au alcătuit subiectul cu ajutorul unor acţiuni verosimile, nu ca poeţii iambici, care compun pe seama unui individ sau altul.

In tragedie, poeţii păstrează numele oamenilor care au trăit aievea; fiindcă, ceea ce-i posibil e lesne de crezut; dacă însă nu credem deodată că-i cu putinţă ceea ce nu s-a întîmplat, dimpotrivă, ni se pare cu totul neîndoielnic ceea ce s-a întîmplat cu adevărat, căci, dacă n-ar fi fost cu putinţă, nu s-ar fi întîmplat.

Cu toate acestea, în unele tragedii, numai un nume sau două sînt dintre cele cunoscute, iar celelalte, născocite; în unele chiar, nu-i nici unul singur, ca de pildă în „Antheus" al lui Agathon [89]; în adevăr, în această piesă, atît faptele, cît şi numele sînt deopotrivă născocite şi, cu toate acestea, piesa nu place mai puţin.

Aşadar, nu trebuie să ne limităm numaidecît la subiectele tradiţionale, în jurul cărora se învîrtesc tragediile

---

[86] Adică numele le adaugă după conceperea personajelor (ἐπιτιθεμένη) ca element al verosimilului, nu ca indicaţie reală, chiar dacă ele coincid cu nume istorice.

[87] Om politic atenian din a doua jumătate a secolului V, nepot al lui Pericle, a fost elev al lui Socrate şi foarte influenţat de sofişti; avea strălucite calităţi pe care le-a folosit în serviciul ambiţiilor şi intereselor sale personale, care nu cunoşteau limită; a sprijinit politica de expansiune spre vest a Atenei, provocînd dezastrul din Sicilia şi prăbuşirea democraţiei; apoi şi-a trădat patria, uneltind împotriva ei, alături de spartani şi perşi; reprimit totuşi în Atena, este alungat din nou, se retrage în viaţa particulară (în Chersonesul Tracic, actuala Galipoli) şi moare ucis de perşi.

[88] Fapte care, după Aristotel, pot să fie între ele în raporturi pur întîmplătoare.

[89] *Agathon.* Poet tragic atenian, contemporan cu Euripide (a doua jumătate a secolului V şi începutul secolului IV), alături

noastre. Aceasta e chiar o grijă ridicolă, căci, deşi istoriile cunoscute nu sînt cunoscute decît de puţini, ele plac tuturor spectatorilor.

Din cele spuse reiese deci limpede că poetul trebuie să fie mai mult plăsmuitor de subiecte decît de versuri, dat fiind că el este poet pe temeiul imitaţiei şi că imită acţiuni. Şi nu este mai puţin poet, cînd i se întîmplă să ia un subiect din faptele petrecute cu adevărat, deoarece nimic nu împiedică anumite întîmplări petrecute să fie de la sine verosimile şi posibile, şi, prin aceasta, autorul care le-a ales este poetul lor.

Dintre subiectele şi acţiunile simple [90], cele episodice sînt cele mai puţin bune. Numesc episodic subiectul în care succesiunea episoadelor [91] nu este hotărîtă, nici de verosimil, nici de necesitate. Asemenea subiecte sînt alcătuite de către poeţii cei slabi, pentru că sînt poeţi slabi, şi de către cei buni, atunci cînd ţin seama de actori: alcătuind tirade destinate recitării [92] şi întinzînd fabula mai mult decît îngăduie subiectul, adesea ei sînt nevoiţi să deformeze înşiruirea firească a faptelor.

---

de care se bucură de o deosebită apreciere din partea contemporanilor; tendinţele inovatoare în tragedie, cît şi faptul de a fi trecut de la Atena la curtea macedoneană sînt comune ambilor poeţi; pretextul „Banchetului" platonic este o victorie dramatică a lui Agathon, care apare în dialog printre comeseni şi se exprimă în mod ales şi rafinat; Aristotel îl pomeneşte de mai multe ori în „Poetica" şi, în general, îl apreciază. Meritele lui par să constea în căutarea de noi forme de expresie şi de noi subiecte, precum şi în modificarea rolului corului (v. mai jos 1456a 30), merite pentru care este viu atacat de Aristofan în „Thesmophoriazusai". Opera lui s-a pierdut, iar din tragedia citată aici nici măcar titlul nu este cert, căci unii citesc "Ανθει (Floarea), alţii 'Ανθεῖ' (Anteus), sau chiar "Ανθη (Anthe).

[90] Pentru definiţia subiectului *simplu* v. cap. 10 şi 11.

[91] Termenul e luat aici în accepţiunea sa largă, nu în cea tehnică din cap. 12 (1452b 16 şi urm.).

[92] Cerute de actori pentru a-şi asigura succesul; Aristotel mai pomeneşte acest fenomen şi în „Retorica" III 1, 1403b 33 şi 1'', 1413b 9 şi urm.

Avînd în vedere că imitaţia urmăreşte nu numai o acţiune completă, ci şi fapte în stare să stîrnească teama şi mila, aceste simţiri sînt trezite, mai ales, cînd faptele se petrec pe neaşteptate, decurgînd totuşi unele din altele; în felul acesta, efectul de a stîrni mirarea va fi mult mai puternic decît dacă faptele ar decurge de la sine şi din jocul întîmplării[93]. Iar din faptele ce se datoresc întîmplării, cele mai minunate par mai ales acelea care dau impresia că ar fi petrecute în adins, cum a fost cu statuia lui Mitys din Argos[94] care, căzînd peste omul vinovat de moartea lui Mitys, l-a omorît, pe cînd acesta asista la o serbare, deoarece asemenea fapte nu par datorate întîmplării; reiese că fabulele alcătuite astfel sînt mai frumoase. 1452 a

10

Subiectele sînt unele simple, altele complexe, după cum acţiunile imitate de subiecte sînt şi ele, desigur, tot aşa. Spun că acţiunea este simplă, cînd ea se desfăşoară pînă la sfîrşit[95], legată şi unitară şi cînd schimbarea soartei[96] are loc fără peripeţie, şi recunoaştere; şi e complexă, cînd această schimbare se face cu recunoaştere sau peripeţie, sau cu amîndouă.

---

[93] Adică: surpriza care apare din înlănţuirea necesară a faptelor este mai preţioasă decît cea provocată de vicisitudinile întîmplării; în lunga paranteză care urmează, Aristotel invocă drept argument faptul că însuşi accidentalul este mai miraculos (adică mai surprinzător) cînd *pare* raţional şi necesar, aşa cum prăbuşirea întîmplătoare a unei statui poate să pară pedeapsa dreaptă sau răzbunarea unei crime.

[94] *Mitys din Argos* este, după toate probabilităţile, un învingător la cursele de cvadrige de la întrecerile pythice din 374, căruia i s-a ridicat, ca premiu, o statuie: îl mai pomeneşte Plutarch (în „De sera numinis vindicta" 553d) care, fără îndoială, ia informaţia de la Aristotel însuşi, amplificînd-o puţin.

[95] V. cap. 8 şi 9.

[96] E vorba de soarta personajului principal.

Acestea trebuie să ia naştere din însăşi alcătuirea subiectului, aşa fel încît să decurgă din faptele precedente, pe calea necesităţii sau după asemănarea cu realitatea ; în adevăr, e o mare deosebire dacă unele întîmplări se petrec din cauza altora sau vin după altele [97].

11

Peripeţia este răsturnarea acţiunii în sensul contrar, după cum s-a spus [98] ; şi aceasta, repet, în chip verosimil sau necesar ; astfel, în „Oedip“ [99], vestitorul vine cu gîndul că-l va bucura pe Oedip şi-l va linişti cu privire la maică-sa, dar dezvăluindu-i cine este, pricinuieşte efectul

---

[97] Adică sînt cu primele în raport de pură secvenţă, nu de cauzalitate.

[98] V. cap. 7 (1451a 12—14) şi cap. 9 (1452a 3—4).

[99] Tragedie a lui Sofocle ; Oedip face parte din dinastia tebană, fiu al lui Laios şi al Iocastei ; părinţii lui îl destinaseră morţii, căci oracolul prezisese că îşi va ucide tatăl şi se va însura cu mama sa, dar a scăpat din mila unui cioban şi a fost înfiat de Polybos regele Corintului. Informat de prevestirea sinistră a oracolului, fuge din casa celor pe care îi credea părinţii săi şi, rătăcind, îşi ucide tatăl, pe Laios, fără să ştie ce face, într-o ceartă de călăreţi care îşi dispută întîietatea la trecerea unui drum îngust ; apoi ajunge în faţa Tebei unde dezleagă întrebările enigmatice ale Sfinxului, monstru jumătate femeie, jumătate leu, care devora pe trecătorii mai puţin abili decît Oedip ; biruit, monstrul se aruncă în mare, iar Oedip e răsplătit cu tronul Tebei şi cu mîna reginei Iocasta, mama sa. Cîrmuită de el, cetatea prosperează, pînă cînd se abate asupra ei o nouă molimă, pe care oracolul o atribuie prezenţei în cetate a ucigaşului necunoscut al lui Laios ; Oedip întreprinde o anchetă minuţioasă, la al cărei capăt se descoperă pe sine. Iocasta, mama şi soţia lui, se spînzură. Oedip îşi scoate ochii şi pleacă să cerşească, însoţit numai de una dintre fiicele sale (provenită, ca şi copiii săi, din incest), Antigona ; cealaltă, Ismena, rămîne în cetate, reţinută de Eteocle şi Polinice, fiii lui Oedip, care urmează să conducă alternativ Teba (cîte un an fiecare). Aristotel face aluzie la momentul în care i se vesteşte moartea lui Polybos, regele Corintului şi tatăl adoptiv al lui Oedip. Mesagerul însă, pentru a-l linişti cu privire la incestul posibil cu văduva lui Polybos, îi destăinuie că nu este fiul acestuia, ci al lui Laios.

contrar; sau în „Lynceu“ [100], eroul este dus la moarte și Danaos îl urmează pentru a-l ucide; dar desfășurarea evenimentelor face ca Danaos să piară și celălalt să scape.

Recunoașterea, după cum o arată de altfel și numele, este o trecere de la neștiință la știință, care aduce trecerea de la ură la prietenie sau de la prietenie la ură, la personajele sortite fericirii sau nenorocirii. Cea mai frumoasă recunoaștere e cea întovărășită de peripeție, cum avem, de pildă, în „Oedip“.

Mai sînt și alte feluri de recunoașteri; întrucît cele ce s-au spus se petrec uneori și cu lucruri neînsuflețite sau întîmplătoare, tot recunoaștere este faptul de a ști dacă cineva a făcut cutare sau cutare lucru [101].

Recunoașterea cea mai potrivită cu subiectul și cu acțiunea e însă aceea despre care am vorbit [102]. În adevăr, o recunoaștere astfel întovărășită de peripeție va stîrni sau mila sau teama; iar tragedia este tocmai imitarea acțiunilor care stîrnesc aceste emoții. Chiar nenorocirea și fericirea vor atîrna de asemenea acțiuni.

---

[100] E vorba de tragedia „Lynceu“ a lui *Theodectes* din *Phaselis,* poet tragic și retor, elev al lui Socrate și al lui Platon, contemporan cu Aristotel, care l-a considerat unul dintre cei mai mari poeți tragici (cf. și cap. 18, 1455b 29—32), întărind astfel și prețuirea publicului atenian, care l-a premiat de 8 ori în cele 13 concursuri la care a participat. A murit tînăr (de 41 de ani), puțin după 334. Lynceu este unul dintre cei 50 de fii ai lui Egyptos și bărbatul Hypermestrei, una din cele 50 de fiice ale lui Danaos, regele Argosului și văr al lui Egyptos; ceilalți 49 de frați ai săi au fost asasinați în noaptea nunții de miresele lor, fetele lui Danaos, instigate de tatăl lor. N-a scăpat decît Lynceu, salvat de Hypermestra; Lynceu ucide pe Danaos și se urcă pe tron.

[101] Există deci nu numai recunoașteri de persoane, ci și de lucruri (fie ele și întîmplătoare) sau de fapte („dacă cineva a făcut sau nu cutare lucru“); v. și cap. 16, 1454b 21 și urm.

[102] Adică recunoașterea de persoane.

Din moment ce recunoaşterea are drept obiect persoane[103], există cazuri cînd ea este numai recunoaşterea uneia de către cealaltă ; aceasta se întîmplă cînd nu există îndoială asupra identităţii uneia dintre cele două persoane ; sînt şi cazuri cînd recunoaşterea priveşte amîndouă persoanele ; astfel, Ifigenia[104] e recunoscută de Oreste[104], în urma trimiterii scrisorii, dar în ce-l priveşte pe Oreste, faţă de Ifigenia, trebuia o altă recunoaştere. În aceasta deci găsim două părţi alcătuitoare ale subiectului : peripeţia şi recunoaşterea ; a treia parte este evenimentul patetic[105]. Peripeţia şi recunoaşterea au fost lămurite ; evenimentul patetic este o acţiune care aduce distrugerea sau suferinţa, de pildă agoniile arătate pe scenă[106], durerile sfîşietoare, ca şi rănile şi toate celelalte de acest fel.

12

Am vorbit mai înainte despre părţile tragediei, de care trebuie să ne folosim ca părţi alcătuitoare ; dacă însă considerăm întinderea tragediei şi diviziunile în care se împarte, iată care sînt părţile ei : prologul, epi-

---

[103] De vreme ce s-a stabilit că aceasta este cea mai indicată.

[104] Se face aluzie la versurile 7—27 şi urm. din tragedia lui Euripide „Ifigenia în Tauris" (v. mai jos, notele sub. 1453a 20 şi 1454a 29), în care Ifigenia încredinţează lui Pylade o scrisoare pentru Oreste, pe care îl crede departe, ajungînd astfel să fie recunoscută de fratele ei. La rîndul ei, Ifigenia îl recunoaşte pe Oreste văzînd că Pylade îi dă lui scrisoarea, ca adevăratului destinatar.

[105] **Πάθος**, aici în sensul tehnic definit mai jos şi în „Metafizică" IV, 21, 1022b 19.

[106] Evitate, cu o singură excepţie, de cei trei mari poeţi tragici (Eschyl, Sofocle, Euripide), dar practicate înaintea lui Eschyl, de vreme ce se spune că el a fost cel care le-a înlăturat ; cf. şi Horaţiu „Arta poetică" vv. 185—186.

sodul, exodul și cîntul corului ; acesta din urmă se împarte, la rîndul său, în parodos și stasimon [107] ; părțile acestea sînt comune tuturor tragediilor, pe cînd cîntecele actorilor în scenă și cîntecele actorilor împreună cu corul (κόμμοι) aparțin numai unora dintre ele.

Prologul este o parte completă a tragediei, care precede sosirea corului ; episodul este o parte completă a tragediei, cuprinsă între două cîntece complete ale corului ; exodul este o parte completă a tragediei, neurmată de cîntecele corului ; din cîntecele corului, parodos este cea dintîi bucată completă pe care o spune corul [108], iar stasimon e un cîntec al corului, care nu cuprinde nici vers anapestic [109], nici vers trohaic [109] ; commosul este o jelanie a corului, însoțit de actori [110].

Am vorbit mai înainte [111] despre părțile tragediei, pe care trebuie să le folosim ca părți alcătuitoare ; dar, dacă avem în vedere întinderea tragediei și diviziunile ei, părțile sînt cele arătate aici.

13

Ce trebuie să urmărim și de ce trebuie să ne ferim, alcătuind subiectul, și unde vom găsi mijlocul pentru ca

---

[107] V. Anexa I.

[108] Era alcătuit din bucăți recitate de conducătorul corului (corifeu) și altele, cîntate de întreg corul.

[109] V. Anexa III ; aceste măsuri erau excluse din *stasimon* (cîntec static, fără dans, moderat, liniștit), căci erau măsuri de mișcare, potrivite pentru dans ; Aristotel se referă de bună seamă la tragediile, pentru noi pierdute, din veacul său (IV î.e.n.), căci piesele celor trei mari poeți tragici nu exclud anapestul și troheul din stasimon.

[110] Ca, de pildă, commosul dintre Xerxes și cor, la sfîrșitul Perșilor" lui Eschyl.

[111] In cap. 6.

tragedia să-şi producă efectul? Iată lucruri care trebuie arătate, după cele ce am spus [112].

Aşadar, de vreme ce compoziţia, în cea mai frumoasă tragedie, nu trebuie să fie simplă, ci complexă, iar tragedia, trebuind să imite fapte care stîrnesc frica şi mila (aceasta e doar trăsătura caracteristică a unei atari imitaţii), e limpede, mai întîi, că ea nu trebuie să înfăţişeze pe cei buni, trecînd de la fericire la nenorocire (acest spectacol nu stîrneşte nici teama, nici mila, ci dezgustul), nici pe cei răi, trecînd de la nenorocire la fericire (dintre toate cazurile, acesta-i cel mai îndepărtat de tragic, deoarece nu îndeplineşte nici una dintre condiţiile cerute: nu trezeşte nici sentimentul de omenie [113], nici mila şi nici frica), nici, pe de altă parte, un om păcătos cu desăvîrşire, căzînd din fericire în nenorocire (astfel de combinaţie va putea stîrni sentimente de omenie [114], dar nicidecum mila şi teama; una se îndreaptă către omul nenorocit, fără să merite acest lucru [115], iar cealaltă către omul la fel cu noi; mila este pentru omul care nu-şi merită nenorocirea, frica pentru omul la fel cu noi; aşa că, în acest caz, întîmplarea nu va putea stîrni nici mila, nici frica).

Rămîne, prin urmare, eroul [116] care ocupă un loc de mijloc între acestea. E cazul omului care, fără a fi deo-

---

[112] In cap. 7—11, nu în capitolul precedent, care nu este decît o lungă paranteză.

[113] Omenia (φιλάνθρωπον) este climatul moral în care se produc sentimentele de teamă şi milă, sentimente care trebuie raportate la gradul de simpatie sau antipatie, de preţuire sau de dispreţ pe care le inspiră fizionomia etică a personajelor tragice.

[114] Adică satisfacţia de a asista la dezastrul unui om moralmente reprobabil.

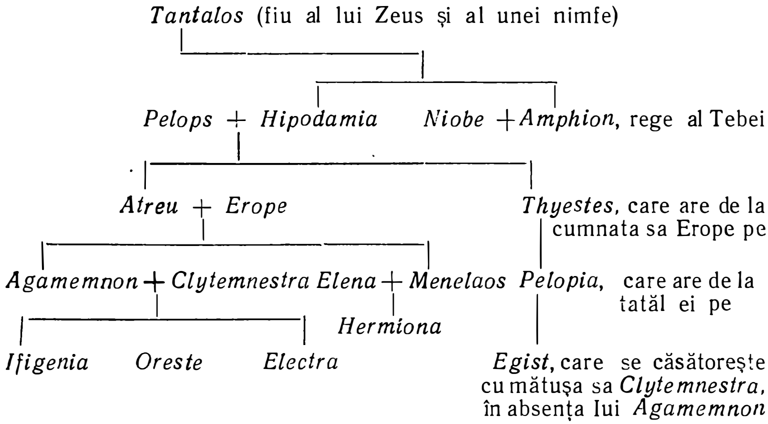
[115] Deci nenorocit din eroare (ἁμαρτία), nu din vina etică (μοχθηρία) sau, în orice caz, dintr-o vină moderată; v. mai jos 8—9 şi 15—16.

[116] Adică personajul.

sebit de virtuos și drept, cade în nenorocire, nu din pricina răutății sau a depravării lui, ci în urma vreunei greșeli pe care a săvîrșit-o, om din aceia care se bucură de multă faimă și de bunăstare, ca de pildă Oedip, Thyestes și membri iluștri din neamuri ca ale lor[117].

---

[117] Iată, pentru a putea înțelege referirile din „Poetica", genealogia neamului legendar al lui Thyestes, ai cărui membri au furnizat epopeii și tragediei un mare număr de personaje:



Thyestes încearcă să uzurpe tronul Argolidei, deținut de fratele său Atreu; neizbutind, corupe pe Erope, soția lui Atreu, fuge cu ea în Elida și are doi fii și o fiică, Pelopia; îndemnat de oracol, are un fiu de la propria lui fiică, pe Egist; între timp Atreu, dornic de răzbunare, simulează o împăcare, îl invită pe Thyestes la Mycene și îi oferă drept mîncare, la ospățul festiv, pe fiii pe care Thyestes îi avusese de la Erope; cînd află, Thyestes aruncă un blestem cumplit asupra neamului lui Atreu și fuge; mai tîrziu, e prins de atrizi, fiii lui Atreu, Agamemnon și Menelaos, dar e eliberat de Egist, fiul său, care ajunsese și el la curtea lui Atreu; Egist ucide pe Atreu, Thyestes devine rege în Mycene, dar pentru scurt timp, căci îl alungă atrizii și moare. Fiul său, Egist, îl va răzbuna, ucigîndu-l pe Agamemnon întors de la Troia, după ce-i necinstise casa, însurîndu-se cu soția acestuia, Clytemnestra.

Pentru a fi bun, trebuie deci ca subiectul să fie simplu[120], mai curînd decît dublu, cum vor unii, şi trebuie să cuprindă o răsturnare, nu de la nenorocire la fericire, ci, dimpotrivă, de la fericire la nenorocire, răsturnare petrecută nu din pricina firii josnice a eroului, ci din cauza unei mari greşeli săvîrşite fie de cineva care-i aşa cum am spus, fie de cineva mai degrabă bun decît rău.

Dovadă este ceea ce se întîmplă : la început, poeţii tratau fără deosebire primele subiecte care le veneau în minte, pe cînd astăzi, cele mai frumoase tragedii sînt compuse din cele povestite despre cîteva familii, ca cele povestite despre Alcmeon[121], Oedip, Oreste[122], Meleagros[123],

---

[120] Nu simplu în sensul din cap. 10 (= fără peripeţie şi recunoaştere), ci în sens de subiect complex cu o unică linie de desfaşurare (de la fericire la nenorocire), în antiteză cu subiectele cu o dublă linie de desfăşurare (de la fericire la nenorocire pentru cei răi, invers pentru cei buni ; v. mai jos r. 30 şi urm.).

[121] Alcmeon este fiul lui Amphiaraos (v. mai jos, sub 1455a 28) ; el şi-a ucis mama, ca să răzbune astfel moartea tatălui său.

[122] Şi Oreste își răzbună tatăl ucigîndu-și mama, pe Clytemnestra adulteră și asasină, și pe Egist, complicele ei. Oreste și-a petrecut copilăria departe de casă, la un unchi, unde s-a legat printr-o trainică prietenie de Pylade; s-a întors la Mycene chemat de sora sa, Electra, şi, după omor, a rătăcit urmărit de Erinii (care pedepseau pe ucigaşii rudelor de sînge), pînă cînd, ajuns la Atena, este absolvit de zeiţa protectoare a oraşului şi de Areopag. Dar nici atunci nu-şi găseşte deplina linişte şi, îndemnat de oracolul de la Delfi, se duce în Tauris (pe coasta Mării Negre) să aducă de acolo, ca ultimă ispășire, statuia Artemisei. Acolo își regăsește sora pierdută, pe Ifigenia (v. mai jos, sub 1454a 29) și, o dată cu statuia, o aduce şi pe ea înapoi. A murit rege la Mycene, foarte bătrîn, după ce s-a însurat cu Hermiona, fiica lui Menelau și a Elenei.

[123] Era fiul regelui Etoliei, Oileus, și al Altheei, din neamul vecin al cureţilor. Dintr-o greşeală rituală, Oileus atrage mînia Artemisei, care dezlănţuie asupra Etoliei un mistreţ pustiitor ; Meleagros îl ucide, ajutat de vînători etolieni şi cureţi. Dar Artemis îi învrăjbeşte şi Meleagros ucide fără voie pe cîţiva dintre fraţii mamei sale, care cere lui Hades moartea fiului ei ; Meleagros moare în luptă (sau, după altă variantă, pentru că mama lui lasă să se stingă tăciunele de care Parcele îi legaseră viaţa).

Thyestes, Telephos [124] şi despre alte personaje, cărora li s-a întîmplat să sufere sau să pricinuiască nenorociri cumplite. Iată deci cum trebuie să fie compusă tragedia, pentru a fi cît mai frumoasă, după regulile artei.

Aici este tocmai greşeala celor ce învinuiesc pe Euripide [125], criticîndu-l că procedează astfel în tragediile sale şi că dă multora dintre ele un deznodămînt nenorocit. Procedeul acesta este bun, cum am spus-o. Iată o dovadă foarte preţioasă: pe scenă şi în întrecerile dramatice, tragediile de acest fel, dacă sînt jucate bine, se dovedesc cele mai tragice, şi dacă Euripide pe alocuri lasă de dorit în ce priveşte orînduirea operei [126], se arată, totuşi, a fi cel mai tragic dintre poeţi.

În al doilea rînd, vine tragedia căreia unii îi dau primul loc, aceea care, ca şi „Odiseia“, are o dublă îmbinare a faptelor şi se sfîrşeşte în chip deosebit pentru cei buni şi pentru cei răi [127]. I se dă primul loc, numai din pricina plăcerii publicului, deoarece poeţii se iau după spectatori şi compun după gusturile lor. Dar nu aceasta e plăcerea pe care trebuie s-o dea tragedia: e mai curînd o plăcere potrivită pentru comedie, unde în adevăr, personajele, duşmani de moarte în cursul intrigii, ca

[124] Fiu al lui Heracles şi rege al Mysiei (în Asia Mică); este rănit de Ahile într-o luptă anterioară războiului troian şi vindecat tot de Ahile, la Argos, unde Telephos se dusese sfătuit de oracol; el este cel care a arătat grecilor drumul în expediţia troiană.

[125] V. Anexa II.

[126] Pentru subiecte, v. cap. 14, 1453b; 15, 1454b 1, 16, 1454b 31; pentru caractere 15, 1454a, 27—32; 25, 1461b 20; pentru coruri 18, 1456a 27.

[127] Ulise izbuteşte să se întoarcă acasă, îşi regăseşte soţia şi fiul şi îmbătrîneşte liniştit; în schimb, pretendenţii la mîna (şi averea) Penelopei sînt ucişi de Ulise.

Oreste şi Egist [128] devin la urmă prieteni şi pleacă fără ca nimeni să fie omorît, fără ca nimeni să omoare.

14

Aşadar, frica şi mila pot fi stîrnite de elementele 1453 b
spectaculoase, dar ele mai pot lua naştere şi din însăşi înlănţuirea faptelor, lucru mai de valoare şi care este creaţia artistică a unui poet superior. În adevăr, subiectul trebuie să fie închegat în aşa fel, încît cel care aude povestind faptele, chiar fără să le vadă, să se cutremure şi să se înduioşeze de cele petrecute; cum s-ar întîmpla cu cine ar auzi povestindu-se istoria lui Oedip [129]. Propunerea acestui efect, prin spectacol, este însă mai puţin artistică şi nu cere decît mijloace materiale.

Cît priveşte pe acei care, prin spectacol, stîrnesc nu teama, ci numai groaza, ei n-au nimic comun cu tragedia; căci plăcerea pe care ne-o dă tragedia nu-i o plăcere oarecare, ci o anumită plăcere, proprie tragediei. Pe de altă parte, cum poetul trebuie să procure plăcerea pe care o dau mila şi teama, trezite cu ajutorul unei imitaţii, e limpede că emoţiile acestea trebuie să atîrne de fapte.

Să vedem, acum, care din întîmplările cîte se pot petrece sînt cele mai potrivite să stîrnească teama şi care-s mai potrivite să stîrnească mila.

Acţiuni de acest fel este neapărat necesar să se petreacă între personaje care sînt prieteni, sau duşmani,

---

[128] Exemplul se referă la repertoriul comediei medii (v. Anexa I), poate la „Orestele“ lui *Alexis,* din care s-au păstrat cîteva fragmente.

[129] Nu e vorba de o tragedie anume, ci de „mitul lui Oedip“, cum era fixat de tradiţie.

sau nu-s nici una, nici alta. Dacă deci un duşman este pus faţă în faţă cu duşmanul lui, fie că ajunge să se încaiere, fie că se mulţumeşte numai cu gîndul, nu stîrneşte mila, afară numai de mila pentru întîmplarea nenorocită în sine. La fel şi cînd este vorba de persoane care nu-s nici prieteni, nici duşmani. Dimpotrivă, toate cazurile cînd evenimentele tragice se petrec între persoane apropiate[130], cum ar fi un frate care-şi omoară fratele sau săvîrşeşte împotrivă-i o altă crimă asemănătoare; un fiu care se poartă la fel faţă de tatăl lui, sau o mamă faţă de fiul ei, sau un fiu faţă de mama sa sînt tocmai cazurile care trebuie căutate[131].

Prin urmare, subiectele legendare nu pot fi schimbate; vreau să spun, de pildă, că Clytemnestra trebuie să fie ucisă de Oreste şi Eriphyla de Alcmeon, dar la rîndul său, poetul trebuie să găsească şi să folosească cu bun simţ datele tradiţiei. Vom lămuri ce înţelegem noi prin a folosi cu bun simţ.

Acţiunea se poate desfăşura ca la poeţii vechi, personajele ştiind şi cunoscînd bine ce fac[132], cum tot Euripide a înfăţişat-o pe Medeea[133] ucigîndu-şi copiii. Pe de altă parte, se mai poate, ce-i drept, ca personajele să săvîrşească crima, dar fără să ştie, şi să recunoască pe urmă legătura de rudenie, ca Oedip al lui Sofocle. Acolo,

---

[130] Adică «prietene», în sensul generic de mai sus.

[131] Aristotel recomandă subiectele care provoacă surpriză, acelea avînd un deznodămînt pe care relaţiile iniţiale dintre personaje ne fac să-l aşteptăm cel mai puţin.

[132] Conştiente de natura şi gravitatea actelor pe care le săvîrşesc.

[133] În tragedia cu acelaşi nume, reprezentată în 431, Medeea este fiica lui Aretes, regele Colchidei (de pe ţărmul răsăritean al Mării Negre, la nord de Caucaz), cel de la care Iason şi argonauţii au luat lîna de aur, cu ajutorul Medeei; o dată cu lîna de aur, Iason o răpeşte şi pe Medeea, pe care o ia în căsătorie. Ajuns la Iolchos (în Thesalia), Iason foloseşte puterile magice

personajul săvîrşeşte fapta în afara piesei[134], dar se întîmplă s-o facă chiar în cursul tragediei, ca, de pildă, Alcmeon al lui Astydamas[135] sau Telegonos din „Ulise rănit“[136].

Mai putem avea şi un al treilea caz; în momentul cînd eroul se pregăteşte să aducă la îndeplinire din neştiinţă o faptă ireparabilă, îşi dă seama înainte de a o săvîrşi. În afară de aceste cazuri, nu mai pot fi altele, căci ori făptuim, ori nu făptuim ceva, ori cu, ori fără ştiinţă.

Cel mai puţin izbutit dintre aceste cazuri este acela cînd eroul, conştient de ce trebuie să facă, se pregăteşte să treacă la fapte şi n-o face: în acest caz, tre-

---

ale frumoasei barbare împotriva unchiului său Pelias, uzurpatorul tronului ce-i revenea şi persecutorul său; sfîrşeşte prin a-l omorî şi, deşi Iason era oarecum îndreptăţit la aceasta, după asasinat, este obligat, împreună cu Medeea şi cei doi copii ai lor, să părăsească Iolchos şi să se refugieze la Corint. Aici, după un răstimp de linişte, Iason concepe o violentă pasiune pentru Creusa, fiica regelui din Corint, şi vrea s-o ia de soţie, repudiind pe Medeea. Aceasta simulează calmul, cerînd o zi de răgaz, în care are timpul să ucidă pe rege şi pe Creusa (trimiţînd acesteia din urmă, ca dar de cununie, o cămaşă somptuoasă şi diafană, care aprinde trupul fetei şi cu el întreg palatul); apoi Medeea îşi ucide copiii (şi pentru că erau ai necredinciosului Iason, şi ca să ştie că mor de mîna ei) şi se refugiază la Atena, la regele Eigeus.

[134] Oedip însuşi povesteşte cum l-a ucis pe Laios, fără să ştie că este tatăl său (vv. 800 şi urm.).

[135] Probabil spre deosebire de alte tragedii cu acelaşi subiect, în care Alcmeon este conştient de faptul că îşi ucide mama. *Astydamas* a fost un tragediograf foarte apreciat şi productiv (240 de drame, 15 victorii dramatice) coborîtor din familia lui Eschyl şi tată al unui alt Astydamas, tot autor de tragedii; era aproape de aceeaşi vîrstă cu Aristotel (prima lui victorie datează probabil din 372); din producţia dramatică a lui Astydamas s-au păstrat doar cîteva fragmente.

[136] Tragedie de Sofocle, din care s-au păstrat cîteva pasaje; Telegonos este fiul lui Ulise şi al vrăjitoarei Circe (la care Ulise zăbovise un an în rătăcirile lui); după multă vreme de la întoarcerea lui Ulise la Itaca, Circe îl trimite în căutarea eroului pe Telegonos, care debarcă din întîmplare tocmai la Itaca. Intrînd în conflict cu Ulise, Telegonos îl omoară, fără să ştie că e tatăl său.

zeşte dezgustul şi nu-i tragic, pentru că nu înfăţişează
o nenorocire. De aceea, nici un poet nu ne înfăţişează
o asemenea situaţie sau, cel puţin, n-o găsim decît rar ; 1454 a
aşa-i, de pildă, în „Antigona“ [137] atitudinea lui Hemon
faţă de Creon. În al doilea rînd, vine cazul cînd acţiunea este îndeplinită [138] ; cel mai bine este atunci cînd eroul săvîrşeşte fără să ştie şi recunoaşte după ce a săvîrşit ; atunci, fapta nu mai are un caracter respingător şi recunoaşterea pricinuieşte o surpriză.

Cel mai bun caz este ultimul [139] ; aşa în „Cresphontes“ [140], Merope e gata să-şi ucidă fiul, dar nu-l ucide, ci,

---

[137] „Antigona“ lui Sofocle ; Creon, cîrmuitorul Tebei după plecarea lui Oedip, interzice, sub ameninţarea pedepsei cu moartea, îngroparea trupului lui Polynice, fiul lui Oedip, care asediase oraşul cu ajutor străin, pentru a înlătura pe fratele său Eteocle, şi murise o dată cu acesta, într-o luptă fratricidă. Antigona, sora fraţilor învrăjbiţi, calcă porunca şi face leşului pîngărit o înmormîntare conformă cu riturile ; prinsă asupra faptului şi adusă în faţa lui Creon, ea se justifică cu supunerea datorată legilor divine, mai presus de cele omeneşti. Creon însă, neîmblînzit, porunceşte ca Antigona să fie zidită de vie, cu toate rugăminţile propriului său fiu, Hemon, care o iubea. Acesta pleacă, dar Creon, înduplecat şi speriat de ghicitorul Tiresias, aleargă după el şi îl găseşte alături de Antigona, îmbrăţişînd cadavrul fetei, care preferase să-şi pună singură capăt suferinţelor ; cînd îl vede pe Creon, Hemon se repede la el cu sabia, dar, răzgîndindu-se, se sinucide. Această ultimă parte nu apare însă în acţiunea reprezentată, ci este doar povestită de un sol soţiei lui Creon, Eurydice.

[138] Cu dubla posibilitate enunţată mai sus : îndeplinită în cunoştinţă de cauză sau nu.

[139] Totuşi în capitolul 13, 1453a 22, Aristotel afirmase că cea mai bună situaţie e cea în care personajul tragic, în urma unei greşeli grave, trece de la fericire la nenorocire ; contradicţia se atenuează însă în bună măsură, dacă se ţine seama de faptul că acolo Aristotel vorbea de o răsturnare (μετάβασις) de situaţie care priveşte ansamblul tragediei şi aici, de situaţiile „catastrofale“ care se referă numai la o parte a subiectului tragic.

[140] Tragedie a lui Euripide, pierdută, dar foarte lăudată în antichitate, mai ales pentru scena la care face aluzie Aristotel. Merope era soţia lui Cresphontes, urmaş al lui Heracles şi rege al Messeniei (Pelopones) ; Cresphontes este ucis împreună cu doi dintre fiii săi, de un alt heraclid, Polyphontes, care o constrînge

dimpotrivă, îl recunoaşte; în „Ifigenia“ [141], aceeaşi situaţie este a surorii faţă de fratele ei; la fel în „Helle“ [142], unde fiul, gata de a-şi preda mama, o recunoaşte.

Din această pricină, cum am spus-o mai înainte, tragediile nu se referă la prea multe familii: poeţii au căutat, dar numai o fericită întîmplare şi nicidecum meşteşugul lor i-a făcut să găsească mijlocul de a folosi în subiecte situaţii de acest fel; poeţii sînt deci datori să recurgă numai la istoria familiilor în care s-au întîmplat asemenea nenorociri.

S-a vorbit de ajuns despre înlănţuirea faptelor şi despre chipul cum trebuie să fie subiectele.

15

În ce priveşte caracterele, patru lucruri trebuie să avem în vedere: cel dintîi şi cel mai de seamă, să fie deosebit de alese. Vom avea un caracter dacă, cum s-a spus mai sus, vorbele şi faptele dezvăluie un anumit fel de a se purta; caracterul va fi ales, dacă şi purtarea va

---

pe Merope să devină soţia lui; aceasta avusese însă timp să facă scăpat pe Epytos, al treilea fiu al lui Cresphontes, care se întoarce după mulţi ani, riscă să fie ucis de propria lui mamă, dar, recunoscut, scapă, îl omoară pe Polyphontes şi se urcă pe tron. Scena dintre Merope şi fiul ei e numai un moment patetic al dramei care, în linie generală, se desfăşoară de la „fericirea“ la moartea lui Polyphontes, ceea ce confirmă nota precedentă.

[141] „Ifigenia în Tauris“ a lui Euripide; Ifigenia era una dintre fiicele lui Agamemnon, sacrificată de acesta pentru a obţine de la Artemis vînturi favorabile expediţiei spre Troia şi salvată de zeiţă, care o răpeşte de pe rug şi o duce în Tauris (Crimeea), ca preoteasă a ei. După mulţi ani, cînd Oreste şi Pylade sosesc în Tauris, ea este pe punctul de a-şi omorî fratele (căci menirea ei rituală era de a sacrifica pe toţi străinii în trecere pe acolo) dar îl recunoaşte în ultima clipă şi fuge cu el, luînd şi statuia Artemisei după care venise Oreste.

[142] Despre această tragedie nu se ştie nimic, nici cine a compus-o, nici ce subiect avea.

fi aleasă Lucrul acesta e cu putință pentru orișice fel de personaj ; în adevăr, și o femeie poate fi aleasă și un sclav de asemenea, cu toate că femeia este mai curînd o ființă inferioară [143], iar sclavul una cu totul josnică. Al doilea este potrivirea cu firea [144] ; putem da, de pildă, unui personaj caracterul bărbăției, dar nu-i potrivit cu firea unei femei să fie astfel.

În al treilea rînd, vine asemănarea [145] ; aceasta e altceva decît zugrăvirea unui caracter ales și potrivit firii, cum s-a spus. Al patrulea este statornicia [146] ; chiar dacă eroul imitat e nestatornic, și acesta este caracterul care i se dă, trebuie, totuși ca el să fie statornic în nestatornicia lui.

Un exemplu de caracter josnic, creat fără a fi nevoie, este personajul lui Menelaos în „Oreste" [147] ; de lipsă de cuviință și de nepotrivire cu firea, tînguirile lui

---

[143] Cf. „Politica" I, 1254b 13.

[144] Concordanța cu caracterul general specific fiecărui sex, fiecărei vîrste, condiții sociale etc.

[145] Conformitatea cu prototipul mitic, cu modelul istoric sau, poate, cu natura individuală a personajului, cu particularitățile lui, conformitate fără care imitația poetică ar fi schematică și inexpresivă.

[146] Stabilitatea de caracter a personajelor de-a lungul dramei, coerența lor.

[147] Tragedie de Euripide, păstrată în întregime. Oreste este înfățișat după ce și-a ucis mama, urmărit de Erynii și îngrijit cu dragoste de sora sa Electra ; tribunalul argienilor este pe punctul de a-l condamna la moarte pentru crima săvîrșită ; între timp, sosește Menelaos de la Troia, însoțit de Elena, și Oreste îi cere ajutorul, justificîndu-și crima, dar Menelaos se dovedește laș, și sentința capitală este dată. Ca răzbunare indirectă, Oreste și Electra, îndemnați de Pylade, plănuiesc s-o omoare pe Elena, pricina tuturor relelor, dar aceasta dispare în chip inexplicabil ; atunci ei îl șantajează pe Menelaos, amenințînd că-i omoară fata, pe Hermiona. Această situație confuză e dezlegată de Apollo, care impune o împăcare generală și explică și dispariția Elenei, care fusese primită în Olimp, printre zei.

Ulise [148], în „Scylla“ [149], şi tirada Menalippei [150]; de nestatornicie, „Ifigenia în Aulis“ [151], deoarece Ifigenia rugătoare nu seamănă de loc cu Ifigenia, aşa cum este înfăţişată în restul piesei.

În zugrăvirea caracterelor, ca şi în îmbinarea faptelor, trebuie, de asemenea, să se caute totdeauna necesarul sau verosimilul, aşa încît să fie necesar sau verosimil ca un personaj să vorbească sau să acţioneze într-un anumit fel şi ca, după cutare lucru, să urmeze neapărat cutare altul.

Prin urmare, este limpede că tot aşa şi deznodămîntul [152] intrigii trebuie să reiasă din subiect, iar nu dintr-o 1454 b
intervenţie divină, cum e cazul în „Medeea“ [153] şi în „Iliada“ [154], cînd e vorba de reîntoarcere: dimpotrivă, nu

---

148 Nedemne de un bărbat, aşa cum un caracter prea energic nu e potrivit pentru o femeie, după părerea lui Aristotel.

149 „Scylla“ nu este o tragedie, ci un ditiramb cu caracter dramatic al lui Timotheos din Milet. Aristotel face probabil aluzie la un pasaj privitor la comportarea lui Ulise cu prilejul trecerii printre Scylla şi Carybda.

150 Din tragedia lui Euripide „Înţeleapta Melanippe“, din care s-au păstrat mai ales fragmente ale acestei tirade: Melanippe combate cu argumente savante superstiţiile, afirmînd bărbatului ei că toate lucrurile sînt conforme legilor naturii. Tragedia era puternic influenţată de ideile cercurilor sofiste ale timpului.

151 „Ifigenia în Aulis“, tragedie a lui Euripide reprezentată în jurul anului 406, al cărei subiect este sacrificarea Ifigeniei de către Agamemnon, în portul din care trebuia să pornească flota grecească spre Troia; într-adevăr, Ifigenia îşi manifestă întîi slăbiciunea femeiască, implorînd îndurare (vv. 1211 şi urm.), apoi, către sfîrşit, se pregăteşte cu fermitate să moară (vv. 1308 şi urm.), dar cu mult mai puţină incoerenţă psihologică şi dramatică decît lasă aici să se înţeleagă Aristotel; în piesa lui Euripide, Ifigenia pare să fi înţeles că sacrificiul ei este util cauzei generale.

152 Pentru definiţia tehnică a cuvîntului, vezi mai jos, cap. 18.

153 Tragedie a lui Euripide, în care, după uciderea rivalei şi a copiilor, Medeea se urcă într-un car înaripat, trimis de Helios, şi pleacă spre Atena, la regele Egeus, a cărui intervenţie e şi ea oarecum exterioară structurii dramatice a piesei.

154 Aristotel face aluzie la cîntul al doilea, în care Atena convinge pe grecii obosiţi de lungimea asediului să nu se întoarcă acasă.

trebuie să folosim intervenția divină decît pentru întîmplările petrecute în afara dramei, pentru cele ce s-au petrecut mai înainte, întîmplări pe care omul nu poate să le știe, sau pentru întîmplări care s-au petrecut în urmă și au nevoie de a fi prorocite și vestite; noi recunoaștem doar zeilor darul de a vedea totul. În fapte [155], nu poate să existe nimic irațional; dacă există așa ceva, trebuie să fie în afara tragediei, cum este în „Oedip“ [156] al lui Sofocle.

Pe de altă parte, dat fiind că tragedia este imitarea unor oameni mai aleși decît noi, trebuie să imite pe portretiștii cei buni; aceștia, în adevăr, pentru a reda forma particulară a originalului, deși fac portrete asemănătoare, le zugrăvesc totuși înfrumusețîndu-le. La fel și poetul cînd imită oameni violenți sau fricoși sau cu oarecare alt cusur de caracter asemănător, trebuie să facă din ei, așa cum sînt, oameni deosebiți, cum e, de pildă, Ahile [157] la Agathon [158] și la Homer.

Iată lucrurile la care trebuie să luăm aminte și, în plus, trebuie să ținem seamă de acele plăceri proprii reprezentației, care însoțesc în chip necesar arta poetului; și aici se pot săvîrși multe greșeli. Dar, despre aceasta, am vorbit destul în lucrările publicate [159].

---

[155] În desfășurarea scenică a acțiunii.

[156] Unde uciderea lui Laios e narată, nu reprezentată; elementul irațional constă în ignoranța lui Oedip.

[157] Un Ahile puternic și curajos, idealizare, dar nu falsificare, a unui Ahile plin de impulsiuni brutale.

[158] Nu se cunoaște nici o operă a lui *Agathon* cu acest nume sau subiect.

[159] Vezi *Prefața*; e vorba probabil de tratatul „Despre poeți“ (**περὶ ποιητῶν**), destinat unui public mai larg decît această „Poetică“, făcută pentru uzul intern al școlii lui Aristotel.

16

Ce este recunoaşterea, am spus-o mai înainte. În ce priveşte felurile ei, avem mai întîi aceea care-i cea mai îndepărtată de artă şi de care poeţii se folosesc foarte des, negăsind ceva mai bun, anume recunoaşterea după semne exterioare. Printre aceste semne, unele sînt din naştere, cum e „lancea care se vede pe fiii pămîntului“ [160] sau „stelele“ din „Thyestes“ [161], al lui Carcinos; altele sînt căpătate, care, la rîndul lor, se găsesc sau pe trup, cum sînt cicatricile, sau în afară de corp, ca, de pildă, sălbile [162] sau coşul cu care se face recunoaşterea în „Tyro“ [163].

De altfel, folosirea acestor semne poate fi mai mult sau mai puţin izbutită; astfel Ulise, datorită cicatricii, e recunoscut într-un fel de doica sa [164] şi într-altul de

---

[160] În originalul grec acest citat constituie un fragment de trimetru iambic (provenit poate dintr-o tragedie) în care se face aluzie la semnul de lance de pe trupul „fiilor pămîntului“, adică al strămoşilor neamului teban, născuţi din colţii de dragon semănaţi de Cadmos, după uciderea monstrului care-i devorase tovarăşii.

[161] Aluzie obscură la semnul pe care îl purtau pe umăr descendenţii lui Pelops, printre care şi Thyestes, amintire a umărului de fildeş al strămoşului lor. Se cunosc doi autori de tragedii cu numele de *Carcinos,* unchi şi nepot, unul contemporan cu Aristofan, altul cu Aristotel, acesta din urmă autor a 160 de drame, din care s-au păstrat doar neînsemnate fragmente.

[162] Care se puneau la gîtul copiilor expuşi.

[163] Tragedie a lui Sofocle, în care Tyro, mama gemenilor Neleus şi Pelias, îi recunoaşte după copăiţa în care fuseseră expuşi. Tyro este bunica lui Iason; ea are de la Poseidon doi fii gemeni [în împrejurări povestite în „Odiseia“ XI vv. 345 şi urm. (M. 304—334)]. Pelias este unchiul lui Iason şi cel care l-a trimis pe acesta după lîna de aur, ca să-l piardă; Neleus este tatăl lui Nestor, înţeleptul rege al Pylosului. Din tragedia lui Sofocle s-au păstrat doar cîteva fragmente.

[164] În Odiseia XIX, vv. 386 (M. 503) şi urm., unde doica îl vede pe Ulise în baie şi îl recunoaşte după cicatricea din tinereţe.

porcari [165]. În adevăr, recunoaşterile prin care vrem să dovedim identitatea sînt puţin artistice, ca şi toate recunoaşterile de acelaşi fel: mai bune sînt însă cele care decurg dintr-o peripeţie, cum se întîmplă în scena băii.

În al doilea rînd, vin recunoaşterile ticluite de poet şi, din această pricină, puţin artistice [166]; aşa, de pildă, Oreste în „Ifigenia“ [167] se face recunoscut ca fiind Oreste. Ifigenia este recunoscută datorită scrisorii. Oreste însă rosteşte ceea ce doreşte poetul, nu lucrul cerut de subiect. De aceea, aproape că avem aici greşeala pe care am arătat-o, întrucît Oreste ar fi putut tot atît de bine să aibă pe trup anumite semne. La fel este glasul suveicii din „Tereus“ [168] al lui Sofocle.

Al treilea fel de recunoaştere se face prin amintire, 1455a
cînd, văzînd un lucru, eroul recunoaşte persoana, ca în „Ciprienii“ lui Dicaiogenes [169], unde personajul, după ce

[165] În vv. 217 (M. 248) şi urm. ale cîntului al XXI-lea din „Odiseia“, unde Ulise însuşi se face cunoscut porcarului Eumaios şi văcarului Philetos, invocîndu-şi cicatricea drept dovadă (lucru dezaprobat de Aristotel atît imediat mai jos, vorbind de caracterul neartistic al recunoaşterilor „prin care vrem să dovedim identitatea“, cît şi într-un fragment al unei cărţi pierdute, unde vorbeşte de eroare logică: nu orice om care are o astfel de rană este Ulise).

[166] Construite în mod artificial de poet, fără să reiasă din legătura intimă a evenimentelor tragice.

[167] „Ifigenia în Tauris“ a lui Euripide, în care sînt două recunoaşteri, una în care Ifigenia e recunoscută de Oreste, căruia ea îi înmînase, fără să-l recunoască, o scrisoare destinată lui însuşi, şi alta în care Oreste îşi revelează identitatea şi o dovedeşte cu argumente care nu reies din conexiunea necesară a faptelor.

[168] Unde Philomele, fiica lui Pandion, regele legendar al Atenei, avînd limba tăiată de Tereus, cumnatul ei, care o necinstise, dezvăluie acest lucru surorii sale Procne, soţia lui Tereus, ţesîndu-şi imaginea nefericirii şi a ruşinii pe o pînză (de aici „glasul suveicii“). Procne o răzbună, ucigîndu-şi propriul copil, pe Itys, şi dîndu-i-l lui Tereus să-l mănînce. Acesta sare să le omoare pe surori, dar zeii, îndurîndu-se, îl schimbă pe Tereus în pupăză, pe Philomele în rîndunică şi pe Procne în privighetoare (la poeţii latini, cea care devine privighetoare este Philomele). Din tragedie s-au păstrat cîteva fragmente.

a văzut tabloul, începe să plîngă; la fel în povestirea lui Alcinoos[170]; la auzul citharedului, Ulise își amintește și varsă lacrimi; ceea ce și face ca el și însoțitorii săi să fie recunoscuți.

În al patrulea rînd, avem recunoașterea care provine dintr-un silogism, ca în „Choephorele“[171], unde silogismul este următorul: a sosit cineva care-mi seamănă; dar nimeni nu-mi seamănă în afară de Oreste; deci, a venit Oreste. O recunoaștere asemănătoare o închipuie Polyidos[172], sofistul, pentru Ifigenia; e doar firesc ca Oreste să-și facă această socoteală, că sora sa a fost

---

169 *Dicaiogenes* este un autor de tragedii și de ditirambi de la sfîrșitul secolului V și începutul secolului IV (deci contemporan cu Agathon); nu se știe nimic sigur despre tragedia aici pomenită, se presupune doar că ar fi vorba de întoarcerea acasă, la Salamina, a lui Teucer, fratele lui Aias și fiul regelui Salaminei, Telamon; Teucer, care își tăinuise identitatea, este recunoscut după lacrimile pe care le varsă la vederea portretului lui Telamon; titlul „Ciprienii“ s-ar explica prin componența corului care îl însoțea pe Teucer.

170 Rege al insulei pheacilor, penultima etapă înainte de sosirea lui Ulise în Itaca. Alcinoos îl primește cu mare cinste pe Ulise, despre care se spune [„Odiseia“ VIII, vv. 83 (M. 120) și urm., vv. 521 (M. 711) și urm.] că a plîns amarnic la auzul propriilor sale isprăvi, cîntate de Demodocos, ceea ce a făcut ca el și tovarășii săi să fie recunoscuți.

171 Partea a doua a „Orestiei“, trilogia lui Eschyl; Electra îl chemase din exil pe Oreste, ca să-și răzbune tatăl. Oreste sosește în Mycene în momentul unui sacrificiu al Electrei pe mormîntul lui Agamemnon și, înainte de a se arăta Electrei, face gestul ritual de a depune o șuviță de păr pe mormînt. Electra deduce însă prezența lui Oreste din asemănarea părului găsit pe mormînt cu propriul ei păr.

172 *Polyidos,* artist multilateral (în maniera enciclopedistă a sofiștilor: ditirambograf, muzician, pictor; a fost contemporan cu mai sus menționații autori de ditirambi Philoxenos și Timotheos (sfîrșitul veacului V și începutul celui următor); „Ifigenia“ menționată aici este probabil un ditiramb, nu o tragedie (ca și „Scylla“ lui Timotheos, de care a vorbit Aristotel mai sus), în care Oreste, pe punctul de a fi sacrificat de Ifigenia, se lamentează asupra destinului tragic al neamului său și pomenește și de sacrificarea Ifigeniei la Aulis, ceea ce duce la o recunoaștere reciprocă, deosebită de cea din „Ifigenia în Tauris“ a lui Euripide.

jertfită şi că aceeaşi soartă îl aşteaptă la rîndul lui. Tot aşa, în „Tydeus“ [173] al lui Theodectes: Tydeus venit cu gîndul să-şi găsească fiul, e pe cale să fie osîndit la moarte La fel în „Phineide“ [174], unde femeile, văzînd locul, îşi înţeleg soarta, care este să moară acolo, deoarece acolo au fost aduse.

Există şi un fel de recunoaştere care se sprijină pe un raţionament greşit aşteptat din partea publicului, ca în „Ulise, vestitor mincinos“ [175]; că Ulise întinde arcul, cînd nimeni altul nu poate s-o facă, este un fapt închipuit de poet, bazat pe o simplă presupunere (ca şi vorbele lui Ulise, că ar recunoaşte arcul, fără să-l fi văzut); dar a crede că Ulise se va face recunoscut prin aceasta, înseamnă a te bizui pe un raţionament greşit.

Dintre toate, cea mai bună recunoaştere este aceea care decurge din fapte [176], cînd surprinderea e pricinuită

---

[173] Nu ştim nimic despre această tragedie.

[174] „Phineidele“ s-ar putea să fie tot un ditiramb, al lui Timotheos, dar nu ştim cine sînt aceste femei şi ce legătură au cu mitul bine cunoscut al fiilor lui Phineus (orbiţi şi întemniţaţi de părintele lor, pentru un adulter, de altfel neadevărat, cu a doua lui nevastă şi eliberaţi de argonauţi).

[175] Tragedia „Ulise vestitor mincinos“ este necunoscută, ca şi autorul ei; e vorba probabil de episodul uciderii pretendenţilor, de către Ulise, care îi săgetează cu un arc pe care numai el îl putea întinde. Raţionamentul greşit, aşteptat din partea publicului (adică paralogismul, vezi cap. 24, 1460a 20), ar consta, în acest caz, dintr-o falsă apreciere a legăturii de la cauză la efect. Ulise este recunoscut de public prin faptul că, singur dintre bărbaţii între care se afla, se arată în stare să întindă arcul (probă cerută de Penelopa); dar actul lui Ulise nu implică neapărat că altcineva n-ar fi fost în stare să întindă acest arc. Tot aşa, afirmaţia lui Ulise (menţionată de Aristotel în paranteză) că ar fi în stare să-şi recunoască arcul nu este doveditoare pentru identitatea lui, căci nu oricine recunoaşte un obiect este şi proprietarul lui. În „Respingerea argumentelor sofiştilor“ V, 1676, Aristotel dă un exemplu mai clar de atare paralogism: ploaia udă pămîntul, dar dacă văd pămîntul ud, nu înseamnă neapărat că a plouat.

[176] Al cincilea tip.

de întîmplări verosimile, ca de pildă în „Oedip“ [177] al lui Sofocle şi în „Ifigenia“ [178]; e doar firesc ca Ifigenia să vrea să încredinţeze o scrisoare lui Oreste. Numai recunoaşterile de acest fel n-au nevoie de semne născocite şi de sălbi. În rîndul al doilea, vin cele care se produc dintr-un silogism.

17

Pe de altă parte, poetul trebuie să alcătuiască intrigile şi să le dea desăvîrşirea verbală, închipuindu-şi, pe cît se poate, situaţiile în faţa ochilor, şi împlinindu-le cît mai mult cu putinţă, prin atitudini. (Numai astfel, reprezentîndu-şi faptele cu cea mai mare limpezime, ca şi cum ar fi de faţă la cele petrecute, va putea găsi ceea ce se potriveşte şi nu-i vor scăpa lucruri care pot să displacă; dovadă, învinuirea adusă lui Carcinos; eroul său, Amphiaraos [179], ieşea din sanctuar, amănunt nebăgat în seamă cît timp piesa nu era reprezentată, dar pe scenă, piesa căzu deoarece spectatorilor nu le-a plăcut.)

În adevăr, de vreme ce poeţii sînt plămădiţi la fel cu noi, cei care trăiesc pasiunile sînt cei mai convingători; numai cine ştie să sufere pare cu adevărat sfîşiat de su-

---

[177] Vv. 1110 şi urm.

[178] „Ifigenia în Tauris“ a lui Euripide.

[179] Una dintre cele şapte căpetenii care au atacat Teba pentru a înlătura pe Eteocles de la conducere, în favoarea lui Polynice; avînd darul prevestirii şi ştiind că va pieri, a încercat să se sustragă de la expediţie şi s-a ascuns, dar a fost trădat de soţia sa, coruptă de Polynice, şi a murit înghiţit de pămînt, cu car cu tot, în cursul asediului; a fost răzbunat de fiul său, Alcmeon, care şi-a omorît mama; nu ştim la ce face aici aluzie Aristotel; poate la faptul că un erou divinizat ieşea din pămînt (sanctuarul lui Amphiaraos era subteran) şi nu cobora pe pămînt (Hardy, p. 84). Despre tragedia lui Carcinos nu ştim nimic; se cunoaşte titlul unei comedii de Aristofan „Amphiaraos“ în care, probabil, era parodiată tragedia lui Carcinos şi de unde îşi va fi luat informaţia şi Aristotel (în acest caz, ar fi vorba de Carcinos cel bătrîn).

ferință, și numai cine știe să se mînie pare cu adevărat stăpînit de mînie. De aceea, arta poeziei aparține oamenilor înzestrați de la natură [180] sau oamenilor exaltați [181] ; în cel dintîi caz, ei sînt în stare să se transpună în locul personajelor, ori de cîte ori vor, iar în al doilea caz, ei se lasă cuprinși de delirul poetic.

Fie că-i vorba de subiecte tratate și de alții sau de subiecte alcătuite de poet, trebuie, mai întîi, stabilită 1455 b
ideea generală, și numai după aceea făcute și dezvoltate episoadele.

Iată cum se poate înțelege această idee generală, luînd ca exemplu Ifigenia [182]. O fată tînără oarecare e dusă la sacrificiu și, fără știrea sacrificatorilor, e răpită de pe altar. Strămutată apoi în altă țară, unde exista obiceiul de a jertfi pe străini zeiței, i se dă în seamă datoria jertfelor. Mai tîrziu, se întîmplă să vină acolo fratele ei. Porunca dată de zeu printr-un oracol, de a se duce acolo, pentru un motiv oarecare, ca și scopul călătoriei, sînt în afara subiectului [183]. Sosind și fiind prins, fratele, în momentul de a fi jertfit, dezvăluie cine este (fie cum și-a închipuit Euripide [184], sau după concepția lui Polyidos [185], fratele spunînd, cum e și verosimil, că nu numai surorii

[180] Cu imaginație, ingeniozitate, care le îngăduie să înțeleagă și să imite pasiunile altora.

[181] Care depășesc firea lor obișnuită și trăiesc cu intensitate pasiunile personajelor. Cu această distincție, Aristotel tempereaza opinia comună, cunoscută nouă mai ales prin Platon, că poezia ar fi rezultatul exclusiv al unei stări de extaz, de delir inspirat de o forță dinafară (de divinitate).

[182] E vorba de tema mitică și literară a Ifigeniei în Tauris, nu de o tragedie anume.

[183] Frază parantetică, destinată să excludă în mod special din liniile generale ale subiectului un element extraneu și irațional (cf. cap. 14, 1453b 32, cap. 15, 1454b 3, 7 și mai jos. cap. 24, 1460a 23—30).

[184] Vezi cap. 16, 1454b 31 și urm.

[185] Vezi cap. 16, 1455a 7 și urm.

i-a fost dat să cadă jertfă, ci și lui), și această descoperire îi aduce scăparea.

După ce s-a făcut aceasta și după ce s-a dat numele personajelor, trebuie să se stabilească episoadele potrivite cu subiectul; cum e, de pildă, în cazul lui Oreste, episodul nebuniei, din pricina căreia este prins, și cel al salvării aduse prin purificare[186].

Dar în drame, episoadele sînt scurte, pe cînd în epopee, tocmai ele dau lungime operei[187]. În adevăr, în „Odiseia", subiectul nu este lung. Un om rătăcește departe de țara sa ani îndelungați, singur și urmărit îndeaproape de Poseidon[188]. Pe lîngă aceasta, la el acasă, treburile merg așa fel, încît avutul îi este prădat de pețitori, iar feciorul e primejduit de cursele ce i se întind. În prada deznădejdii, sosește acasă, și, după ce se lasă recunoscut de cîțiva, lovește și se mîntuie pe el, iar pe dușmani îi nimicește[189].

Iată ce ține propriu-zis de subiect; restul sînt episoade.

18

În orice tragedie, există două părți, intriga și deznodămîntul; întîmplările petrecute în afara tragediei și adesea unele din cuprinsul ei alcătuiesc intriga; deznodămîntul cuprinde restul. Numesc intrigă desfășurarea acțiunii tragice de la început, pînă la această din urmă

---

[186] În „Ifigenia în Tauris", Oreste este prins, fiind recunoscut după un acces al nebuniei sale încă nevindecate (pedeapsă a matricidului) și se liniștește abia după o ceremonie de purificare, oficiată de sora lui, încă nerecunoscută, în calitate de preoteasă a Artemisei; episoadele sînt deci concordante cu subiectul și cu personajele alese.

[187] Vezi și cap. 5. 1449b 13—14.

[188] Care îi pune tot felul de piedici, ca să nu se poată întoarce acasă.

[189] Aluzie la sfîrșitul dublu al „Odiseiei", menționat în cap 13, 1453a 31—32.

parte, de unde începe trecerea spre fericire sau spre nenorocire; şi deznodămînt, tragedia, de la începutul schimbării pînă la sfîrşit; astfel, în „Lynceus" al lui Theodectes [190], intriga e alcătuită din întîmplările petrecute înainte şi, în plus, din răpirea copilului şi pe lîngă aceasta... 〈deznodămîntul〉 începe cu învinuirea de omor şi merge pînă la sfîrşit.

Avem patru feluri de tragedii [căci tot patru e şi numărul părţilor despre care am vorbit] [191]: tragedia complexă [192] care consistă în tot cuprinsul ei dintr-o răsturnare de situaţie şi o recunoaştere; 〈tragedia simplă〉; tragedia patetică [193], cum sînt cele care se referă la eroii Aias [194] şi Ixion [195]; tragedia de caracter [196], cum ar fi 1456 a

---

[190] *Intriga* e constituită din casătoria Hipermestrei cu Lynceus, din amăgirea lui Danaos, din prinderea celor doi soţi, precedată de răpirea copilului lor, Abas; deznodămîntul constă în schimbarea situaţiei, care duce la moartea lui Danaos, pus sub acuzare de crimă, căci îşi omorîse, cu complicitatea fiicelor sale, pe cei 49 de gineri.

[191] Afirmaţia apare curioasă în raport cu alte pasaje ale „Poeticii", căci părţile tragediei sînt şase (1449b 16, 31), iar părţile subiectului sînt trei (1450b 23); nu s-a găsit încă o explicaţie satisfăcătoare. Probabil, Aristotel face aci o clasificare ţinînd seama numai de cîteva dintre elementele principale dintr-o tragedie şi anume: peripeţia (περιπέτεια), catastrofa (πάθος), caracterele (ἦθος) şi spectacolul (ὄψις) (vezi A. Rostagni, op. cit. p. 22).

[192] Vezi cap. 10.

[193] Vezi cap. 11, 1452b 10; e vorba de tragediile care înfăţişează catastrofe, întîmplări zguduitoare, ca sinuciderea lui Aias sau supliciul lui Ixion.

[194] Aias, fiul lui Telamon şi fratele lui Teucer (vezi cap. 16, 1455a 1), este, după Ahile, cel mai viteaz grec dintre asediatorii Troiei; greu jignit de faptul că grecii îi acordaseră lui Ulise, nu lui, armele lui Ahile (care, după moartea acestuia, trebuiau să revină celui mai viteaz), are o criză de delir furios şi măcelăreşte turmele armatei, luîndu-le drept luptători greci: dezmeticit, se sinucide de ruşine; s-a păstrat un „Aias" al lui Sofocle şi fragmente din alte tragedii, cu acelaşi subiect.

[195] Rege al lapithilor, om viclean, necinstit şi crud, care îşi amăgeşte socrul, nedîndu-i zestrea făgăduită şi apoi, ca să scape de el, îl omoară, făcîndu-l să cadă într-o groapă cu jăratec; alungat de pretutindeni, cere azil lui Zeus, îl obţine, este primit

„Phtiotidele“ [197] și „Peleus“ [198]; în plus, cea care înfățișează ființe înspăimîntătoare [199] ...ca „Fetele lui Phorcis“ [200], „Prometheu“ [201] și toate acțiunile care se petrec în Hades [202].

Așadar, trebuie ca poetul să-și dea cea mai mare silință pentru a realiza toate aceste calități, sau cel puțin pe cele mai multe și mai de seamă dintre ele, mai ales dacă se are în vedere cum sînt criticați azi poeții; dacă anumiți poeți de talent au izbutit pe deplin, în cîte una din părțile alcătuitoare ale tragediei, lumea cere de la

---

în Olimp și acolo plănuiește s-o răpească pe Hera însăși, soția lui Zeus, spre care era împins de o violentă pasiune. Zeus îl face să îmbrățișeze un nor cu forma Herei, apoi îl azvîrle în fundul Tartarului, condamnîndu-l la o eternă tragere pe o roată cu aripi, de care este legat cu șerpi. Se știe de existența unui „Ixion“ al lui Euripide.

[196] Vezi cap. 6, 1449b 36, 1450a 5, 24—25.

[197] Nu cunoaștem subiectul; poate, ca și cea următoare, se referă la întîmplări și persoane din familia lui Ahile; se știe că una dintre tragediile pierdute ale lui Sofocle avea acest titlu.

[198] Sofocle și Euripide au scris fiecare cîte un „Peleus“, dar nu ni s-a păstrat nimic din aceste tragedii; Peleus este tatăl lui Ahile. După cît reiese din Horațiu „Arta poetică“ 95, Peleus, ca tip tragic, reprezintă bătrînețea în sărăcie și exil.

[199] Textul e lacunar, totuși se înțelege că e vorba de tragediile spectaculoase, criticate de Aristotel mai sus, în cap. 14, 1453b 1—13, supoziție sprijinită de exemplele invocate.

[200] Phorcis este fiul Mării și al Pămîntului și fiicele sale sînt toate monștri fabuloși; *Graiele* (Bătrînele), ființe hidoase, cărunte din naștere, cu un singur ochi și un singur dinte pentru toate trei, protectoare ale surorilor lor, *Gorgonele* (Euryale, Stheno și Meduza), nu mai puțin sinistre (colți de mistreț, mîini de aramă, mari aripi de aur, vipere în loc de păr, priviri care împietresc). Meduza a fost ucisă de Perseu, după ce a aflat, prin constrîngere, de la Graie, locul în care trăiau Gorgonele (Cyrenaica); Perseu scapă de celelalte două Gorgone cu ajutorul lui Pegas, calul născut din sîngele Meduzei. O dramă satirică a lui Eschyl trata probabil acest subiect.

[201] Cel care a furat zeilor secretul focului, divulgîndu-l oamenilor, și a ispășit îndrăzneala avută înlănțuit pe Caucaz, cu măruntaiele zilnic sfîrtecate de un vultur. Trilogia lui Eschyl despre Prometheu, din care s-a păstrat numai prima piesă „Prometheu înlănțuit“, este unanim cunoscută.

[202] Hadesul este lumea umbrelor, în care rătăcesc sufletele după moarte, cu o vagă și inconsistentă aparență corporală, fără

un singur poet să-i întreacă pe fiecare în parte, în latura în care acesta a excelat.

Pe de altă parte, pentru ca să se poată spune că o tragedie este sau nu la fel cu alta, totul atîrnă de subiect. Avem tragedii identice dacă intriga şi deznodămîntul sînt aceleaşi. Mulţi însă, după ce au legat bine intriga, o dezleagă prost ; trebuie deci să învingem totdeauna, deopotrivă, amîndouă greutăţile.

Poetul trebuie să-şi amintească ceea ce am spus de mai multe ori [203] şi să nu compună o tragedie dintr-o epopee întreagă, vreau să spun dintr-o reuniune de subiecte variate, ca şi cum s-ar alcătui, de pildă, o tragedie din tot subiectul „Iliadei". Acolo, în adevăr, datorită întinderii operei, părţile îşi primesc dezvoltarea ce li se cuvine, pe cînd în tragedii, rezultatul acestei dezvoltări e departe de a fi cel aşteptat. Dovadă e faptul că toţi cei care au tratat întreaga „Cădere a Troiei" [204], în loc s-o trateze pe părţi, cum a făcut Euripide, sau care au tratat întreaga istorie a Niobei [205], în loc să procedeze ca Eschyl, ori nu izbutesc, ori piesele lor cad la întrecerile dramatice ; chiar şi Agathon, dacă a căzut, a fost numai din această pricină.

---

memorie şi fără pasiuni, dacă un artificiu poetic necesar epopeei sau dramei nu le scoate din această stare. Tragediile spectaculoase a căror scenă este Hadesul (de pildă „Conducătorii de suflete" a lui Eschyl) constituiau probabil un gen special, satirizat de Aristofan.

[203] Dar niciodată explicit, ci numai implicit, ca în cap. 5, 1449b 9 şi urm., în cap. 9, 1451b 33 şi urm., şi în cap. 17 1455b 15.

[204] Epopee în două cînturi, atribuită lui *Arctinos din Milet ;* constituia un fel de continuare a „Iliadei" şi a inspirat mai mulţi autori tragici, dintre care unii au dramatizat întreg subiectul, ca Iophon, fiul lui Sofocle, Nicomachos şi Clephon, iar alţii numai părţi din el, ca Euripide, în „Epeios" şi în „Troienele".

[205] Fiică a lui Tantal, sora lui Pelops, soţia regelui Amphion al Tebei (vezi genealogia de sub 1453a 10) şi mamă a paisprezece copii, şapte băieţi şi şapte fete ; prea mîndră de bogata

Dimpotrivă, în peripeţii [şi în acţiunile simple][206], poeţii îşi ating foarte bine scopul, care este să trezească emoţia tragică şi sentimentul de omenie. Aşa se întîmplă ori de cîte ori eroul, iscusit dar viclean, este păcălit ca Sisyphos[207], sau ori de cîte ori eroul, viteaz dar nelegiuit, este învins. După explicaţia dată de Agathon, lucrul e cu putinţă ; e verosimil ca multe să se întîmple chiar împotriva verosimilului[208].

Pe lîngă aceasta, corul trebuie să fie considerat ca

---

ei maternitate, stîrneşte furia răzbunătoare a Latonei. Copiii acesteia, Apollo şi Artemis, străpung cu săgeţi, unul pe cei şapte fii, alta pe cele şapte fiice ale Niobei ; cadavrele zac neîngropate nouă zile, căci toţi tebanii fuseseră pietrificaţi pentru acest răstimp de Zeus ; în a zecea zi, cuprinşi de milă, zeii îngroapă pe morţi cu mîinile lor şi prefac pe Niobe într-o stîncă din care curge un izvor, simbol al lacrimilor ei. Tragedia lui Eschyl, aici citată, din care s-au descoperit cîteva pasaje, pare să trateze mitul numai de la moartea copiilor încolo, în timp ce o tragedie omonimă a lui Sofocle (pierdută) îl cuprindea probabil în întregime.

[206] Adică în tragediile cu acţiune unitară (nu multiplă, ca epopeea), fie ele cu subiect simplu sau complex (cu peripeţie), în care efectul tragic e obţinut nu prin abundenţa faptelor, ci prin orînduirea lor ingenioasă şi surprinzătoare.

[207] Fiul lui Eol, zeul vînturilor. Era un rege şi tîlhar temut din regiunea istmului corintic, unde prăvălea stînci peste trecători, ca să-i jefuiască. A fost ucis de Teseu. După alte legende, el ar fi denunţat pe Zeus însuşi, care răpise în ascuns pe Egina, fata rîului Asopos ; ca să-l pedepsească, Zeus i-a trimis Moartea, dar Sisyphos a pus mîna pe ea şi a legat-o, încît şirul morţilor şi al coborîrilor în infern a încetat, pînă cînd Moartea a fost eliberată de Ares, care l-a ucis şi pe Sisyphos. Acesta, printr-o viclenie, a reuşit să se mai întoarcă încă o dată la lumina zilei, pentru un anumit număr de ani, pînă ce, în cele din urmă, Hermes a izbutit să-l prindă şi să-l coboare la osînda sa veşnică, aceea de a împinge pe coasta unui deal abrupt o stîncă enormă şi de a o vedea recăzînd mereu înainte de culme ; aburul sudorii sale îl înconjură ca un nor şi gîfîitul cumplit i se aude de departe.

[208] Citatul din Agathon e dat textual de Aristotel în „Retorică“, II, 24, 1402a 11—12.

„S-ar putea spune că şi aceasta e verosimil.

Ca oamenilor să li se întîmple multe lucruri neverosimile“.

Aristotel vrea să aducă o îndreptăţire logică şi estetică unor astfel de peripeţii, temperînd în felul acesta ideile despre verosimilitate expuse în cap. 13.

unul dintre actori, să fie o parte a întregului şi să contribuie la acţiune, nu ca la Euripide[209], ci ca la Sofocle. La cei mai mulţi dintre poeţi însă, cîntecele sînt tot aşa de străine de subiect, cum ar fi de o altă tragedie; de aceea, se cîntă ca simple interludii[210], care îşi trag originea de la Agathon. Prin urmare, ce deosebire mai este între a cînta interludii corale şi a alipi unei tragedii o tiradă sau chiar un întreg episod, luate dintr-o alta?

19

Acum, după ce am vorbit despre celelalte părţi alcătuitoare ale tragediei[211], ne rămîne de vorbit despre forma verbală şi despre cugetare.

Dar tot ceea ce priveşte cugetarea trebuie să se găsească în tratatele consacrate retoricii, întrucît e mai potrivit cu acest studiu. Ţine de cugetare tot ce urmează să fie stabilit prin grai. Părţile cugetării sînt: dovedirea, respingerea dovezii, trezirea emoţiilor, ca de pildă, mila, teama, mînia şi toate celelalte pasiuni de acest fel[212], şi, în plus măreţia sau micimea unui subiect[213]. 1456 b

E limpede că trebuie să ţinem seama de aceste îm-

---

[209] Tragediile lui Euripide sînt primele care marchează tendinţa, tot mai pronunţată de la Agathon încolo, de a rupe corul de acţiune.

[210] 'Εμβόλιμα, interludii lirice, în afara acţiunii dramatice.

[211] Despre subiect în cap. 7—11, 13—14, 16—18; despre caractere în cap. 15; ar mai rămîne muzica şi spectacolul (reprezentarea scenică), dar Aristotel a declarat — în cap. 6, 1450b 16 şi urm. — că tratarea lor nu aparţine propriu-zis „Poeticii". Indicatii cu privire la ele se găsesc, cu toate acestea, împrăştiate în întregul tratat (v. *Indicele analitic*).

[212] E vorba de pasiunile suscitate de la personaj la personaj, nu de cele pe care le trezeşte tragedia în spectator (limitate la teamă şi milă).

[213] E vorba, probabil, de amplificarea sau diminuarea importanţei psihologice a unui fapt.

părţiri şi în tratarea faptelor, atunci cînd e nevoie să le orînduim, ca să stîrnească mila sau teama, sau să dea impresia măreţiei ori a verosimilului. Singura deosebire e că, în acest caz, efectele se produc fără expresia verbală, pe cînd efectele care ţin de grai trebuie să fie pregătite de vorbitor şi urmează să se desfăşoare după cum vorbeşte el. În adevăr, care ar mai fi rolul cuvîntătorului, dacă gîndul i-ar fi vădit şi n-ar reieşi din vorba lui ? [214].

Dintre chestiunile care privesc exprimarea prin cuvinte, una o constituie problema diferitelor aspecte ale vorbirii [215] ; cunoaşterea lor aparţine însă actorului sau artistului, meşter călit în asemenea materie, cum e, de pildă, a şti în ce constă o poruncă, o rugăminte, o povestire, o ameninţare, o întrebare, un răspuns şi toate celelalte la fel. Cu drept cuvînt, nu ne putem lua după cunoaşterea sau necunoaşterea acestor moduri de vorbire, pentru a aduce artei poetului vreo învinuire temeinică. Cum am putea admite învinuirea adusă de Protagoras [216] lui Homer, cum că, prin cuvintele : „Cîntă, zeiţă, mînia..." [217], poetul dă o poruncă, fiind încredinţat că adresează doar o rugă ; căci, zice el, a spune să se facă sau nu un lucru, înseamnă

---

214 Aristotel nu vrea să fie confundate efectele logice şi cele emoţionale ale acţiunii tragice cu cele ale vorbirii, şi procedează prin reducere la absurd ; dacă acţiunea ar spune tot prin ea însăşi, drama ar putea fi mută.

215 A căror tratare pe larg nu revine unei „Poetici", pentru că ţin de recitare, de declamaţie, de interpretare, adică de arta actorului şi de ştiinţa celui care sistematizează teoretic aceste elemente.

216 *Protagoras din Abdera,* unul dintre cei mai iluştri sofişti din secolul V. A fost prieten cu Pericle, l-a cunoscut pe Socrate, a fost persecutat şi expulzat pentru ateism declarat ; el este primul sofist-retor care a distins patru moduri de vorbire (elocuţiune) : rugăminte, întrebare, răspuns, poruncă.

217 Primul hemistih al Iliadei.

a da o poruncă [218]. De aceea, trebuie să lăsăm la o parte această chestiune, ca ținînd de altă știință, nu de poetică.

20

Expresia verbală se compune pe de-a-ntregul din următoarele părți : litera [219], silaba, particula de legătură, articolul, numele, verbul, flexiunea și propoziția.

Litera este un sunet indivizibil, dar nu ori și ce fel de sunet, ci numai acela care poate intra în formarea unui sunet compus ; doar și animalele scot sunete indivizibile, dar nu dau nici unuia numele de literă.

Litera poate fi vocală, semivocală [220] și mută [221]. Vocala este litera care are un sunet perceptibil, fără să se facă o apropiere a limbii sau a buzelor ; semivocala este litera care are un sunet perceptibil, datorită acestei apropieri, ca, de pildă, Σ și P ; mută este aceea care, deși formată cu această apropiere, n-are, prin ea însăși, nici un sunet, ci devine perceptibilă numai întovărășită de literele care au un sunet, ca Γ și Δ [222]

Aceste litere se deosebesc după formele pe care le ia gura [223] și după locul unde se produc [224], ca și după cum

---

[218] Învinuirea adusă de Protagoras nu se poate admite, explică Aristotel, pentru că precizarea nuanței aparține celui care recită și interpretează, nu poetului.

[219] Adică sunetul indivizibil, dotat cu semnificație și susceptibil de a constitui un element al limbajului (*fonemul*, în terminologie modernă).

[220] Prin semivocală, Aristotel înțelege orice consoană neocluzivă : *s, r* etc.

[221] Ocluzivă.

[222] Chiar articulate independent, ele devin perceptibile numai în virtutea unei cît de mici amplificări vocalice : g (î), d(î).

[223] În cazul vocalelor.

[224] În cazul consoanelor și semivocalelor.

sînt aspirate[225] sau explozive[226], lungi sau scurte[227], ascuțite, grave sau intermediare[228]; examinarea lor în amănunt revine celor care se ocupă de metrică.

Silaba este un sunet lipsit de înțeles, alcătuit dintr-o mută și o literă cu sunet[229]; așa, sunetul ΓΡ fără Α este o silabă, după cum tot silabă este dacă i se adaugă Α și se formează, de pildă, ΓΡΑ; dar și aici cercetarea deosebirilor revine tot metricii.

Particula de legătură este un cuvînt lipsit de înțeles care nici nu împiedică constituirea, dar nici nu alcătuiește un singur cuvînt cu înțeles, compus din mai multe sunete (așezată fie la sfîrșit sau la mijloc), neputînd să 1457a
se afle nici la începutul unei fraze, în poziție independentă, cum ar fi de pildă μέν, δή, τοί, δέ, sau este un cuvînt lipsit de înțeles, care, prin funcția sa, formează o singură expresie cu înțeles din mai multe sunete cu înțeles.

Articolul este un cuvînt lipsit de înțeles, care arată începutul, sfîrșitul sau împărțirea frazei (de pildă, ἀμφί, περί și celelalte; sau un cuvînt lipsit de înțeles, care nici nu împiedică, nici nu înlesnește alcătuirea unei sin-

---

225 Cu articulația terminată în aspirația *h*.

226 Adică sonore.

227 E vorba de cantitatea vocalelor.

228 In funcție de natura accentului (ascuțit, grav sau circumflex).

229 Adică dintr-o ocluzivă și o vocală (gra) sau dintr-o ocluzivă și o consoană neocluzivă (gr), ceea ce nu concordă cu vederile noastre actuale; totuși chiar lingvistica modernă, numește *sonante* sunetele care pot avea, cînd rol consonantic, cînd rol vocalic (putînd constitui o silabă): m, n, r, l, i, u (adică „semivocalele" lui Aristotel, cu excepția lui s).

gure expresii cu înțeles, din mai multe sunete), locul său firesc fiind la sfîrșit sau la mijloc [230].

Numele [231] este o alcătuire de sunete cu înțeles, fără idee de timp și dintre care nici o parte n-are înțeles prin ea însăși [232] ; în adevăr, în numele duble, nu întrebuințăm părțile componente cu înțelesul lor propriu ; de pildă, în Theodoros, „dăruit de zei", cuvîntul „doron" („dar") n-are nici un înțeles [233].

Verbul este o alcătuire de sunete cu înțeles, cuprinzînd ideea de timp, ale cărei părți n-au înțeles prin ele însele, ca la nume ; căci „om" sau „alb" nu arată timpul, pe cînd în „el merge" sau „el a mers", la înțeles se adaugă indicația timpului, prezent la unul, trecut la altul.

Flexiunea este caracteristică numelui sau verbului și arată fie relații ca „a cui" sau „cui" și altele la fel [234].

---

[230] Intreg pasajul privitor la particula de legătură și „articol" este incert, corupt, interpolat, iar interpretările posibile sînt greu de pus de acord în detaliu ; în mare, se înțelege că Aristotel vorbește :

1) despre ceea ce și acum, în gramatica greacă, se numește particulă : δή, τοί, „de bună seamă, fără îndoială", μέν... δέ „pe de o parte, ... pe de alta" etc. ;

2) despre prepoziții : ἀμφί, περί „în jurul", „despre" ;

3) despre conjuncții, fără să dea exemple.

Pentru Aristotel, ele au în comun «lipsa de înțeles», adică faptul că, luate singure, nu pot constitui, după el, expresia lingvistică a unei noțiuni.

[231] Părțile de vorbire declinabile : substantivul, pronumele, adjectivul, probabil și articolul, considerat ca pronume demonstrativ.

[232] Părțile cuvîntului nu au înțeles independent, așa cum pot avea părțile propoziției (vezi mai jos, r. 23 și urm.).

[233] Aristotel dă ca exemplu cazul extrem al cuvintelor compuse, la care s-ar putea presupune totuși că părțile au sens independent, și totuși nu au, căci în grecește θεο- este o temă care nu se întrebuințează niciodată singură, ci doar în compunere sau însoțită de un morfem (ca în θεό-ς „zeu"), iar – δωρος se găsește doar în compunere, căci cuvîntul care înseamnă „dar" este **δῶρον**; în plus, sinteza numelui compus Θεόδωρος nu este simpla sumă θεός + **δῶρον**.

[234] Cazurile.

fie singularul sau pluralitatea[235], ca „oameni“ sau „om“, fie felurile de exprimare ale persoanei care vorbeşte[236], ca, de pildă, întrebarea sau porunca, întrucît „el a mers“ sau „mergi“ sînt flexiuni ale verbului, potrivit acestei deosebiri.

Propoziţia[237] este o alcătuire de sunete cu înţeles, din ale cărei părţi unele îşi au înţelesul în ele însele (căci nu toate propoziţiile sînt alcătuite din verbe şi nume, ci putem avea propoziţie şi fără verb, ca în definiţia omului[238]; ori cînd, totuşi, propoziţia trebuie să cuprindă o parte cu înţeles). Exemplu de parte cu înţeles prin ea însăşi este „Cleon“ din „Cleon merge“. Propoziţia poate constitui o unitate, în două chipuri, sau arătînd un singur lucru sau fiind alcătuită din mai multe părţi legate împreună: aşa, de pildă, „Iliada“ este unitară prin legătura dintre părţile sale, iar definiţia omului este unitară, pentru că arată un singur lucru.

21

În ce priveşte felurile numelui, avem numele simplu (înţeleg prin simplu, numele care nu-i alcătuit din ele-

---

[235] Numărul.

[236] Modurile verbale, dar nu riguros în sensul pe care îl dăm astăzi termenului.

[237] Termenul „propoziţie“ (λόγος) are pentru Aristotel un sens foarte larg, care merge de la propoziţia nominală (fără predicat verbal), la o întreagă operă literară (de exemplu, „Iliada“), criteriul fiind *unitatea,* fie ea simplă (în propoziţia care exprimă o noţiune unică: definiţia), fie complexă (în întregurile care exprimă un ansamblu coerent de noţiuni); dintre elementele *logosului,* unele au sens propriu (numele, verbul), altele nu (particule de legătură, prepoziţii, conjuncţii).

[238] Ca de exemplu, în **ἄνθρωπος ζῷον πεζὸν δίπουν** „omul (este) o fiinţă bipedă fără aripi“ sau **ἄνθρωπος ζῷον ἐπιστήμης δεκτικόν** „omul (este) o fiinţă capabilă de ştiinţă“ (amîndouă definiţii aristotelice).

mente cu înțeles aparte, cum este γῆ = pămînt), și numele dublu[239], alcătuit, fie dintr-o parte cu înțeles și alta lipsită de înțeles (ținînd seama că distincția nu privește componențele în cadrul cuvîntului)[240]; fie din părți cu înțeles. Mai putem avea nume alcătuite din trei, patru sau mai multe părți, cum sînt, de pildă, multe[241] nume (ale masalioților)[242] ca Ἑρμοκαϊκόξανθος[243]. Pe de altă parte, orice nume este un nume obișnuit sau nume deosebit, metaforă sau nume de podoabă, nume format de autor sau nume lungit, scurtat sau schimbat.

Înțeleg prin nume obișnuit acela folosit de fiecare dintre noi, și prin nume deosebit[244], acela pe care îl întrebuințează alți oameni, încît desigur același nume poate să fie și nume obișnuit și nume deosebit, dar nu pentru aceiași oameni; astfel σίγυνον „lance" este nume obișnuit pentru locuitorii din Cypru și nume deosebit pentru noi.

Metafora e trecerea asupra unui obiect a unui nume care arată alt obiect, trecere fie de la gen la specie, fie de la specie la gen, fie de la specie la specie, fie după un raport de analogie. Cu privire la trecerea de la gen la specie, dau următorul exemplu: „iată, corabia mea stă pe loc"[245], deoarece „a fi ancorat" e unul din felurile de a sta. Exemplu de trecere de la specie la gen: „Desigur,

---

239 Compus.

240 Paranteză foarte strînsă, care face aluzie la absența de sens autonom al componentelor unui cuvînt compus, afirmată mai sus, cap. 20, 1457a 13; aceste componente au o valoare semantică în sine numai în cadrul cuvîntului compus.

241 Exagerare.

242 Locuitori ai Massaliei, colonie phoceeană întemeiată în veacul al VII-lea î.e.n., actuala Marsilie.

243 *Hermocaicoxanthos*, probabil epitet al lui Zeus, în componența căruia intră numele a trei rîuri din Asia Mică, din apropierea Phoceei, metropola masalioților: Ἕρμος, Κάϊκος și Ξάνθος.

244 Cuvînt străin, cuvînt rar, regionalism.

245 „Odiseia" I 185 (M. 260), XXIV 308 (M.415—6).

Ulise a săvîrşit mii de fapte frumoase“ [246], căci „mii“ înseamnă „multe“ şi poetul îl întrebuinţează aici în loc de „multe“. Exemplu de trecere de la specie la specie: „Secătuindu-i viaţa cu sabia lui de bronz“ şi „tăind [247] cu bronzul nepieritor...“ [248], fiindcă aici „a secătui“ înseamnă „a tăia“ și „a tăia“ înseamnă „a secătui“; și amîndouă au înţelesul de a lua ceva.

Înţeleg prin trecere după un raport de analogie toate cazurile cînd termenul al doilea se află faţă de termenul întîi în acelaşi raport cum e termenul al patrulea faţă de al treilea; în acest caz, poetul va putea întrebuinţa al patrulea termen în loc de al doilea şi pe al doilea în loc de al patrulea; cîteodată, se adaugă şi termenul la care se raportă cuvîntul înlocuit de metaforă. Pentru ca să fiu mai lămurit prin exemple, există acelaşi raport între „cupă“ şi „Dionysos“, ca între „scut“ şi „Ares“ [249]; poetul va spune deci despre cupă că-i „scutul lui Dionysos“ şi despre scut, că-i „cupa lui Ares“ [250]. De asemenea, există acelaşi raport între bătrîneţe și viaţă, ca între seară şi zi; aşadar, poetul va spune despre seară, cum zice Empedocle, că-i „bătrîneţea zilei“, şi despre bătrîneţe că-i „seara vieţii“ sau „apusul vieţii“ [251]. În unele

[246] „Iliada“ II 272 (M. 264); μυρία înseamnă, riguros, „zeci de mii“.

[247] Se subînţelege „apa“: tăind apa cu o cupă de bronz.

[248] Ambele citate sînt din „Purificările“ lui Empedocles; acţiunea generică de „a lua ceva“, are mai multe specii, între care „a lua apa, a goli, a secătui“ și „a lua viaţa, a tăia cursul vieţii“, specii care se pot întrebuinţa una în locul alteia: „a lua viaţa (ca pe apă), a goli de viaţă“ și „a tăia, a întrerupe curgerea apei“.

[249] Cupa stă faţă de zeul viţei de vie (Dionysos) ca scutul faţă de zeul războiului (Ares); se poate deci zice „scut“ în loc de „cupă“, și invers; pentru a evita însă confuzia și a preciza că termenul e folosit în accepţie metaforică, se indică și noile raporturi create de metaforă, cum arată Aristotel în fraza următoare.

[250] Metafora „cupa lui Ares“ apare în unul dintre fragmentele păstrate de la Timotheos.

[251] Probabil tot în „Purificări“, fără ca citatul să fie însă textual.

cazuri de analogie, nu există un nume propriu-zis, dar raportul va fi exprimat totuşi la fel; de pildă, acţiunea de a împrăştia sămînţa se numeşte „a semăna", însă pentru a arăta acţiunea soarelui, care-şi împrăştie lumina, nu este un cuvînt anume; cu toate acestea, raportul dintre această acţiune, faţă de lumina soarelui, este acelaşi şi cu cel dintre „a semăna" faţă de sămînţă; de aceea, s-a spus „semănînd o lumină divină"[252]. Se poate, încă, folosi acest fel de metaforă şi în alt chip: după ce s-a arătat un lucru printr-un nume care aparţine altui lucru[253], se tăgăduieşte acestuia una dintre însuşirile sale specifice; aşa, în loc de a numi scutul „cupa lui Ares", va fi numit „cupa fără vin"[254].

Nume plăsmuit e acela care nu era de loc folosit şi pe care poetul îl face din capul lui; se pare că aşa s-a întîmplat cu mai multe nume, cum ar fi ἔρνυγες[255], cu înţelesul de coarne, şi ἀρητήρ[256], cu înţelesul de preot.

Numele poate să fie lungit sau scurtat; este lungit, cînd s-a pus o vocală mai lungă decît vocala cuvîntului sau s-a intercalat o silabă; e scurtat, cînd i s-a tăiat

---

[252] Nu se cunoaşte autorul acestui hemistih.

[253] Deci, după ce s-a spus „cupă" în loc de „scut", în temeiul raportului de mai sus.

[254] E o precizare negativă destinată să atragă atenţia asupra întrebuinţării, nu proprii, ci metaforice a cuvîntului, tot aşa cum mai sus „al lui Dionysos", „a lui Ares" erau precizări pozitive. Aici ar urma tratarea „numelui de podoabă" (vezi 1457b 2 şi cap. 22, 1458a 33) care lipseşte din manuscris.

[255] *(ernyges)* Forma cuvîntului e nesigură; în Eschyl, se găseşte un ἔρνυτας „ramuri tinere, vlăstare, mlădiţe" (format de la ἔρνος, care are acelaşi sens) de unde, poate, sensul de „coarne (tinere)".

[256] *(arētēr)* („Iliada" I 11); cuvîntul e derivat, cu ajutorul sufixului de agent -τήρ *(-tēr)*, de la ἀρᾶσθαι „a se ruga".

ceva; exemple de cuvinte lungite sînt πόλεως în πόληος[257], Πηλείδου în Πηληιάδεω[258] și de nume scurtate κρῖ[259], δῶ[260] și ὄψ[261] din κατὰ γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ[262]. Numele este modificat cînd dintr-un nume obișnuit se lasă neschimbată o parte, iar cealaltă parte se potrivește după plac, de pildă δεξιτερόν κατὰ μαζόν[263] în locul lui δεξιόν.

Privite în ele însele[264], numele sînt unele masculine, altele feminine și altele intermediare[265]; masculine sînt cele care se sfîrșesc în ν, ρ ⟨sau ς⟩[266] sau în orice literă compusă cu ς (sînt două, ψ și ξ[267]); feminine sînt cele terminate în vocalele totdeauna lungi, de pildă numele terminate în η și ω sau în vocala lungită α[268]; așa fel încît, la urma urmelor, numărul terminațiilor posibile este același pentru numele masculine ca și pentru

---

[257] (polēos, polēos) exemplu de lungire a vocalei (ŏ > ō de fapt, a doua formă (polēos) este forma veche (homerică), din care provine prima (poleos), forma atică, și nu prin scurtare, ci prin metateză (intervertire) de cantități. Aristotel ia ca forme de bază, formele atice.

[258] (Pēleidou) (atic), (Pēlēiadeō) (homeric, „Iliada" I 1) amîndouă cu sensul de „a fiului lui Peleus", exemplu de lungire a unei vocale (e > ē) și de intercalare a unei silabe (—a—). Din punctul de vedere al gramaticii istorice, diferența dintre cele două forme comportă însă alte explicații.

[259] (kri), prescurtare din κριθή (krithē) „orz".

[260] (dō) prescurtare din δῶμα (dōma) „palat"; ambele prescurtări sînt uzuale în dialectul epic.

[261] (ops) prescurtare din ὄψις (opsis) „privire".

[262] (Mia ginetai amfoterōn ops) „O singură privire din amîndoi (ochii) ieșea", hemistih citat din Empedocle.

[263] (Dexiteron kata mazon) „în apropierea sînului drept" („Iliada" V, 393; e vorba de locul unde se înfipsese o săgeată); *dexiteron* este comparativul lui *dexion* (folosit cu vechea sa valoare opozitivă: „dreptul (nu stîngul)" și nicidecum o alterare arbitrară a pozitivului).

[264] Adică independent de clasificările de mai sus: nume comune, metafore etc.

[265] Neutre.

[266] *n, r* ⟨sau *s*⟩.

[267] *ps* și *x* (= *cs*).

[268] ē, ō sau ā.

numele feminine, deoarece ψ și ξ sînt una și aceeași (cu ς). Pe de altă parte, nici un nume nu se termină cu o mută[269], nici cu o vocală scurtă. Numai trei nume μέλι, κόμμι, πέπερι[270] se termină în ι și cinci în υ. Numele intermediare se termină în una din aceste[271] litere, în ν sau în ς.

22

Însușirea de bază a limbii este de a fi limpede, fără să fie comună. Este cu desăvîrșire limpede, cînd e alcătuită din nume obișnuite, dar atunci e și comună[272]; așa-i, de pildă, poezia lui Cleophon și a lui Sthenelos[273]. E nobilă și lipsită de banalitate, cînd folosește cuvinte care nu intră în întrebuințarea zilnică. Înțeleg prin aceasta că folosește cuvîntul deosebit, metafora, numele lungit și, în linie generală, tot ce-i potrivnic folosinței obișnuite. Dar dacă alcătuim limba numai din asemenea cuvinte, vom avea o exprimare enigmatică sau un barbarism; o exprimare enigmatică, dacă o alcătuim numai din metafore, și un barbarism, dacă ne folosim de cuvinte deosebite[274]. În adevăr, caracteristica enigmei este de a spune ceva cu rost, punînd la un loc termeni care nu se împacă[275]. Lucrul nu-i cu putință să fie realizat, cînd se alătură nume obișnuite în vorbirea curentă, dar e în-

---

[269] Consoană ocluzivă.

[270] *(meli)* „miere", *(kommi)* „lipici", *(peperi)* „piper", toate trei substantive neutre, ca și cele cinci în υ (= y).

[271] În -i, -y; Aristotel omite să menționeze aici și *-a*, în care se termină un număr considerabil de substantive neutre; clasificarea lui Aristotel este aproximativă și, pe alocuri, eronată.

[272] Plată, fără relief, ternă, banală.

[273] *Sthenelos* este probabil autorul de tragedii criticat de Aristofan în „Viespile", v. 1313; mai mult nu se știe despre el.

[274] Ca și mai sus, în cap. 21, 1457b 3—4, prin cuvînt „deosebit" se înțelege un cuvînt împrumutat sau unul dialectal.

[275] Enigma are un sens, pe care însă îl ascunde întrebuințarea metaforelor, prezentate ca termeni proprii.

găduit în metafore [276]; de pildă: „Am văzut un om, care cu ajutorul focului lipea bronz pe spatele altui om“ [277] şi alte enigme la fel. Prin alăturarea cuvintelor deosebite, se dă naştere la un barbarism.

Prin urmare, trebuie să facem oarecum un amestec din aceste nume; căci, prin cuvîntul deosebit, metaforă, cuvîntul de podoabă şi celelalte feluri de nume despre care s-a vorbit, se va evita banalitatea şi vulgaritatea, iar pe de altă parte, numele obişnuit va aduce claritatea.

Ceea ce contribuie, în mare parte, la claritatea 1458 b limbii şi la evitarea banalităţii sînt lungirile, scurtările şi schimbările din cuvinte; astfel, îndepărtîndu-se de forma comună şi de folosinţa obişnuită, aceste cuvinte vor face ca limba să nu fie banală, iar, pe de altă parte, găsindu-se în uz, se va menţine şi claritatea. Aşa fiind, n-au dreptate cei care critică o atare limbă şi care, pe scenă, îşi bat joc de poet [278], ca, de pildă, Euclides cel bătrîn [279], care spune că-i uşor să compui versuri, dacă ai libertatea să lungeşti cuvintele după voie, şi care Euclides, în derîdere, a făcut conform acestui mod de exprimare versurile 'Επιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα [280] şi Οὐκ ἄν γ'ἐράμενος τόν ἐκείνου ἐλλέβορον [281].

---

[276] Căci numai întrebuinţat metaforic, un termen poate fi ambiguu, în sensul că, la prima vedere, poate fi luat după sensul său propriu, ceea ce duce la absurdităţi.

[277] Ghicitoare atribuită poetei Cleobulina şi explicată de Aristotel însuşi, în „Retorica“ III 2, 1405a 35; cuvintele „lipea“ şi „bronz“ sînt luate în sens metaforic: „lipea“ în sensul de „punea, aplica“ (metaforă de la specie la specie) şi „bronz“ pentru „ventuză (de bronz)“ (metaforă de la gen la specie); deci „Am văzut un om care, cu foc, aplica ventuze altui om“.

[278] Probabil este vorba de Homer.

[279] Nu se ştie cine a fost.

[280] „Pe Epichares l-am văzut spre Marathon mergînd“.

[281] „Nedorindu-i cîtuşi de puţin elebora acelui om“ (*elebora* era o plantă medicinală dătătoare de nebunie). Ambele versuri sînt nişte hexametri defectuoşi (cu lungiri arbitrare de vocale) şi ridicoli prin disproporţia dintre conţinutul neînsemnat şi solemnitatea epică a formei.

Întrebuinţarea vădită, ca să spunem aşa, a acestui fel de exprimare ar produce un efect ridicol şi trebuie măsură în folosirea fiecăreia dintre părţile limbii; în adevăr, dacă folosim la loc nepotrivit metaforele, cuvintele deosebite etc. vom ajunge la acelaşi rezultat, ca şi cum le-am folosi pentru a stîrni rîsul. Cît de departe e de acest procedeu întrebuinţarea cea potrivită, ne putem da seama din exemplul versurilor epice, dacă introducem în vers cuvinte obişnuite. Să înlocuim cuvîntul deosebit, metaforele etc., cu cuvinte obişnuite, şi se va vedea că spunem adevărul: astfel Eschyl şi Euripide au compus acelaşi vers iambic, numai că Euripide a schimbat un singur cuvînt, punînd în locul unui cuvînt deosebit, un cuvînt obişnuit şi unul din cele două versuri ne pare frumos, iar celălalt mediocru. În adevăr, Eschyl spusese în „Philoctet" [282]:

„rana ce-mi mănîncă ale piciorului cărnuri..."; Euripide, în loc de „mănîncă", a spus „ospătează". Acelaşi lucru dacă în versul:

„şi acum doar un mărunţel, om de nimic, un biet netrebnic" [283], s-ar substitui cuvintele obişnuite şi s-ar spune:

„şi acum un om mic de stat, slab şi bicisnic...". La fel versurile:

---

[282] Tragedie pierdută ca şi cea a lui Euripide, cu acelaşi titlu, la care se face aluzie mai jos; s-a păstrat numai cea a lui Sofocle. Philoctet a fost prieten cu Heracles şi singurul care ştia unde este îngropat eroul şi săgeţile sale; un oracol a făcut ştiut că Troia nu poate fi luată de greci fără săgeţile lui Heracles şi fără Philoctet; acesta le dezgroapă, pleacă cu grecii, dar scapă una din aceste săgeţi pe picior şi-şi face o rană purulentă atît de rău mirositoare, încît grecii sînt nevoiţi să-l debarce în Lemnos; acolo petrece nouă ani, singur şi în cumplite suferinţe, pînă cînd, după moartea lui Ahile, vine Ulise şi-l convinge să se reintoarcă lîngă Troia (care încă rezista); acolo reuşeşte să fie vindecat.

[283] „Odiseia" IX 515 (M. 661—5).

„scăunaş de rînd, punînd pe jos şi-o fărîmiţă de masă“ [284], substituite prin:

„scăunaş urît, punînd pe jos şi o mescioară“. Sau „ţărmurile urlă“ [285] şi ţărmurile vuiesc.

Să mai adăugăm că şi Ariphrades [286] îşi bătea joc pe scenă de autorii de tragedii, pentru că foloseau expresii pe care nu le-ar întrebuinţa nimeni în convorbire, spunînd, de pildă, δωμάτων ἄπο, iar nu ἀπὸ δωμάτων [287] şi σέθεν [288] ἐγώ δέ νιν [289] şi Ἀχιλλέως πέρι în loc de περὶ Ἀχιλλέως [290] şi alte expresii la fel [291], scot exprimarea din vulgaritate; însă Ariphrades nu ştia acest lucru. 1459 a

De altfel, e lucru important să ne folosim cum trebuie de fiecare dintre modurile de expresie, despre care vorbim, nume duble, de pildă, sau nume deosebite, dar cel mai de seamă e să reuşeşti pe deplin metaforele. Cu drept cuvînt, metafora e singurul lucru care nu se poate lua de la altul, şi-i dovada unui dar firesc; căci a face metafore bune înseamnă a vedea bine asemănările.

În ce priveşte numele, cele duble se potrivesc mai ales cu ditirambii, cele deosebite, cu versurile eroice, iar metaforele, cu versurile iambice [292]. Pe lîngă aceasta, în versurile eroice se pot folosi toate expresiile despre care vorbim, pe cînd în versurile iambice, sînt potrivite numai numele de care ne folosim în convorbire, dat fiind că,

---

284 „Odiseia“ XX 259 (M. 335).

285 „Iliada“ XVII 265 (M. 246—7).

286 Nici despre *Ariphrades* nu se ştie nimic cert; se poate doar presupune că a fost comediograful atacat de Aristofan în „Cavalerii“ v. 1280 şi în „Viespile“ 1275.

287 *Domaton apo* în loc de *apo domaton* „de la palate“.

288 *Sethen* „de la tine“.

289 *Ego de nin* „iar eu pe el“.

290 *Achilleos peri* „lui Ahile în jur“ în loc de *peri Achilleos* „în jurul lui Ahile“.

291 Toate des întrebuinţate în epopee.

292 Adică cu genul tragic.

în aceste versuri, se imită cît mai mult cu putință limba obișnuită [293]; așadar, n-avem aici decît cuvîntul obișnuit, metafora și cuvîntul de podoabă. Dar am vorbit deajuns despre tragedie și despre imitația cu ajutorul acțiunii.

23

În privința imitației narative în versuri [294], trebuie ca și în tragedii, să alcătuim subiectul în așa fel, încît să fie dramatic și să se refere la o singură acțiune, întreagă și deplină, avînd un început, un mijloc și un sfîrșit, pentru ca, fiind unitară și întreagă, ca o ființă vie, să ne dea plăcerea care îi este specifică; lucrul e evident, și compozițiile epice nu trebuie să fie asemenea cu povestirile istorice, în care arătăm, nu o singură acțiune, ci un singur interval de timp, adică toate evenimentele care, în decursul acestui interval de timp, s-au întîmplat unui singur om sau mai multora, fără a avea între ele decît o legătură întîmplătoare. Așa, de pildă, după cum bătălia navală de la Salamina [295] și bătălia pe care au dat-o cartaginezii în Sicilia [296] au avut loc în aceeași epocă, fără ca totuși să urmărească de loc același scop; tot astfel, în succesiunea timpurilor, adeseori un lucru se întîmplă după altul, fără ca amîndouă să aibă un scop comun. Dar la drept vorbind cea mai mare parte dintre poeți cad în această greșeală.

---

[293] Se pare că aceasta era tendința în vremea lui Aristotel, iar considerațiile lui de mai sus pot fi privite ca o reacțiune la această tendință.

[294] Epopeea; pentru tot ce se întemeiază pe premise stabilite în capitolele anterioare, vezi *Indicele analitic*.

[295] Lupta din 480 î.e.n., în care grecii confederați au zdrobit flota de invazie persă.

[296] Tot în 480 (după Herodot, în aceeași zi cu cea de la Salamina); cartaginezii au fost înfrînți de grecii din Sicilia, conduși de Gelon, tiranul Siracuzei.

De aceea, cum am mai spus-o, şi din acest punct de vedere Homer poate fi considerat drept cel mai minunat dintre toţi poeţii; el n-a tratat într-un poem nici chiar întreg războiul Troiei, deşi acesta avea un început şi un sfîrşit; drept e, subiectul ar fi fost prea lung şi greu de cuprins dintr-o singură privire, sau, chiar dacă ar fi păstrat măsura în întindere, ar fi fost complicat, din pricina diversităţii evenimentelor. Aşadar, el n-a luat decît o anumită parte din război [297] şi multe dintre celelalte întîmplări le tratează sub formă de episoade, de pildă Catalogul corăbiilor [298] şi alte episoade, cu care îşi presară poemul.

În schimb, ceilalţi poeţi [299] îşi compun poemul cu privire la un singur erou [300], la o singură perioadă sau la o singură acţiune alcătuită din părţi multiple, cum fac autorul „Cypriilor" [301] şi acela al „Micii Iliade" [302]. De aceea, pe cînd în „Iliada" şi „Odiseia" nu se pot scoate din fiecare decît o tragedie sau două, din „Cyprii", se pot scoate multe, iar din „Mica Iliadă", cel puţin opt, cum ar fi: *Judecata armelor* [303] *Philoctet* [304], *Neoptole-*

---

[297] Mînia lui Ahile.

[298] „Iliada" II 484—760 (M. 486—749) în care se arată componenţa flotei de asediu greceşti.

[299] Autorii poemelor din aşa-zisul Ciclu epic (v. Anexa I).

[300] Cf. cap. 8, 1454a 16 şi urm.

[301] Poem epic atribuit unui anume *Stasinos din Cypru* (de unde titlul) şi în care se narau antecedentele războiului troian, pînă la primele lupte; opera s-a pierdut, ca şi cea următoare.

[302] Epopee ciclică, ca şi precedenta, atribuită lui *Lesches din Lesbos;* cuprinde întîmplările petrecute în jurul luptei pentru armele lui Ahile (disputa dintre Ulise şi Aias din care ultimul a ieşit înfrînt; vezi mai sus, cap. 18; 1456a 1) pînă la căderea Troiei (dacă nu cumva această parte constituie subiectul unui alt poem, „Căderea Troiei", al lui Arctinos).

[303] Consecinţele ei constituie subiectul dramatic al lui „Aias" de Sofocle, care s-a păstrat, şi al altor tragedii cu acelaşi titlu (printre care şi una a lui Eschyl), care s-au pierdut.

[304] Dintre mai multe, s-a păstrat numai „Philoctet" al lui Sofocle.

mos[305], *Eurypylos*[306], *Ulise cerşetor*[307], *Lacedemonienele*[308], *Căderea Troiei, Plecarea corăbiilor*[309], *Sinon*[310] şi *Troienele*[311].

24

Mai departe, epopeea trebuie să cuprindă aceleaşi varietăţi ca şi tragedia : trebuie să fie simplă sau complexă, de caracter sau patetică. Şi părţile componente, în afară de cînt şi de elementul spectaculos, trebuie să fie aceleaşi, căci are nevoie şi de răsturnări de situaţie şi de recunoaşteri şi de întîmplări nenorocite ; şi, în plus, de gînduri alese şi de exprimare frumoasă, lucruri pe care Homer cel dintîi le-a pus în practică, în chip desăvîrşit. În adevăr, pe de o parte, el a compus fiecare dintre cele

---

305 Neoptolemos (= „de curînd venit la război"), sau Pyrrhus, este fiul lui Ahile şi al Deidamiei, fiica regelui din Scyros ; a sosit tîrziu lîngă Troia asediată, adus de la Scyros de către Ulise ; a fost unul dintre grecii ascunşi în calul de lemn şi a ucis cu mîna lui pe Priam, refugiat împreună cu ai săi lîngă altarul lui Zeus.

306 Fiul lui Telephos, deci nepotul lui Heracles ; era rege al Mysiei şi a venit în ajutorul troienilor, dar a fost omorît de Neoptolemos.

307 E vorba, probabil, de travestirea lui Ulise în cerşetor, ca să poată pătrunde în Troia şi pregăti căderea ei prin furtul Paladiumului, o statuie a Atenei de care era legată soarta cetăţii.

308 Femeile spartane din suita Elenei, care au ajutat-o pe stăpîna lor, înţeleasă cu Ulise şi Diomede, să fure Paladiumul. S-au păstrat cinci versuri dintr-o tragedie de Sofocle cu acest titlu.

309 Probabil, plecarea simulată a corăbiilor greceşti, care aşteptau, ascunse în dosul unei insule, să se reîntoarcă, după introducerea calului de lemn în Troia.

310 Grecul abil care a convins pe troieni să ducă în cetate calul de lemn, provocînd astfel dezastrul Troiei ; cf. Vergiliu „Eneida" II 57—198 şi 233—265. Subiectul a fost dramatizat de Euripide, în tragedia pierdută „Epeios".

311 S-a păstrat o tragedie a lui Euripide cu acest titlu, în care se analizează dramatic soarta femeilor troiene după moartea bărbaţilor lor, în preajma distribuirii lor în captivitatea căpeteniilor ahee.

două poeme ale sale, aşa fel încît a făcut din „Iliada" un poem simplu şi patetic, iar din „Odiseia" un poem complex (doar e plină de recunoaşteri de la un capăt pînă la celălalt) şi un poem de caracter; pe de altă parte, el îi întrece pe toţi poeţii prin limbă şi cugetare.

În schimb, epopeea se deosebeşte de tragedie prin întinderea compoziţiei şi prin vers. În ce priveşte întinderea, limita arătată de noi este bună: trebuie să putem îmbrăţişa cu privirea începutul şi sfîrşitul; aşa ar fi nişte compoziţii epice mai scurte decît cele vechi [312] şi care ar egala aproape totalitatea tragediilor jucate la o aceeaşi reprezentaţie [313]. Epopeea are o trăsătură particulară de seamă, care-i îngăduie să aibă mai multă întindere; pe cînd în tragedie, nu-i cu putinţă să se imite mai multe părţi ale acţiunii petrecute în acelaşi timp, ci numai acţiunea de pe scenă [314], jucată de actori, în epopee, dimpotrivă, datorită faptului că ea este o povestire, se pot trata mai multe părţi simultane ale acţiunii şi acestea, dacă sînt potrivite cu subiectul, sporesc bogăţia poemului. Aşa se face că acest avantaj contribuie să dea măreţie operei, să procure ascultătorului plăcerea schimbării şi să uşureze varietatea episoadelor deosebite unele de altele; se ştie că tragediile cad din pricina elementului uniform, care satură repede.

Referitor la metrul eroic [315], experienţa ne arată că-i potrivit cu epopeea. În adevăr, dacă cineva ar întrebuinţa în alcătuirea unei imitaţii narative o altă măsură, sau mai multe, s-ar vedea că-i ceva supărător; aceasta, din pricină că metrul eroic este metrul cel mai grav şi cel

---

[312] Adică, în special, decît „Iliada" şi „Odiseia", care, din acest punct de vedere, nu mai sînt date ca model.

[313] Trei tragedii şi o dramă satirică.

[314] Aici este originea regulii „unităţii de loc", elaborată de Renaşterea italiană şi de clasicismul francez.

[315] Hexametrul dactilic (v. Anexa III).

mai bogat şi, de aceea, se potriveşte cel mai bine cu cuvintele deosebite şi cu metaforele; căci, şi din acest punct de vedere, imitaţia narativă le întrece pe celelalte. Dimpotrivă, versul iambic şi tetrametrul trohaic sînt pline de mişcare şi merg bine, unul cu dansul, celălalt cu acţiunea. Şi mai nesăbuit ar fi rezultatul, dacă s-ar amesteca aceste măsuri, cum a făcut Chairemon. Pentru acest motiv, nimeni n-a alcătuit o compoziţie întinsă cu alt metru decît cu metrul eroic; dar, cum am mai spus [316], natura însăşi ne învaţă să alegem metrul cel mai potrivit.

Printre numeroasele merite care-l fac pe Homer demn de laudă, este mai ales şi acela că singur el dintre toţi poeţii ştie care trebuie să fie aportul său personal în poem. De fapt, poetul nu trebuie să spună decît prea puţine lucruri în numele său; doar nu prin aceasta este el imitator. Ceilalţi poeţi, cînd recită, se scot în evidenţă pe ei înşişi de-a lungul întregului poem şi imită puţine lucruri şi arareori, pe cînd Homer, după o scurtă introducere, înfăţişează imediat un bărbat, o femeie sau vreun alt personaj bine caracterizat, ceea ce înseamnă că fiecare dintre eroii săi reprezintă cîte un caracter şi nu este lipsit de specificul său.

În tragedii, trebuie să introducem miraculosul [317], dar în epopee, e cu putinţă să mergem chiar pînă la elementul iraţional [318], unul din principalele izvoare ale miraculosului; lucrul e posibil, deoarece n-avem sub ochi personajul în acţiune; aşa, de pildă pe scenă, amănuntele referitoare la fugărirea lui Hector [319], ar părea ridi-

[316] Vezi mai sus, cap. 4, 1449a 23—5 şi cap. 24, 1459b 32.

[317] Vezi cap. 9, 1452a 4.

[318] Termenul are în „Poetică" o accepţiune largă, în care intră tot ceea ce nu poate fi afirmat ca adevărat (irealul, imposibilul) sau nici măcar nu poate fi gîndit (absurdul).

[319] Iliada XXII 205 (M. 133) şi urm.

cole; pe de o parte, grecii în aşteptare şi care nu iau parte la urmărire, pe de alta, Ahile, care le face numai un semn din cap; dar, în epopee, acest lucru nu se bagă de seamă. Miraculosul de altfel este plăcut; dovadă, faptul că toţi oamenii, cînd povestesc ceva, adaugă şi de la ei ceva, cu gîndul de a plăcea.

Tot Homer a învăţat cu osebire pe ceilalţi poeţi meşteşugul de a minţi fără să se cunoască. Şi anume, este vorba despre raţionamentul fals. Ori de cîte ori un lucru existent sau o întîmplare atrag după sine alt lucru sau altă întîmplare, oamenii îşi închipuie că dacă au în faţă consecventul, şi antecedentul trebuie să existe sau să se fi întîmplat; raţionamentul este însă evident greşit[320]. De aceea, dacă primul fapt este fals, dar aduce în mod necesar după sine un alt lucru real sau care urmează să se împlinească, sîntem înclinaţi să facem una şi aceeaşi legătură, întrucît cugetul nostru, ştiind că al doilea lucru e adevărat, deduce din aceasta, în mod greşit, că şi antecedentul este adevărat. Un atare exemplu îl avem în povestea „Băii“ [321].

Trebuie să preferăm întîmplările imposibile, care

---

[320] Dat fiind că un fenomen real duce la considerarea ca real a antecedentului său, atunci cînd legătura dintre cele două fenomene este considerată nu numai obişnuită şi normală, ci şi necesară.

[321] Νίπτρα „Baia“ este titlul întregului cînt al XIX-lea din „Odiseia“, nu numai al episodului „băii“, pomenit de Aristotel mai sus, în cap. 16, 1454b 30. Nu se ştie exact de care paralogism este vorba, căci sînt două posibilităţi: 1) cel al „arcului“, menţionat în cap. 16, 1455a 13 şi urm., şi ale cărui premise se găsesc în „Odiseia“ XIX 572 (M. 755) şi urm. şi 2) cel implicit în dialogul dintre Ulise şi Penelopa [„Odiseia“ XIX 165 (M. 216) şi urm.], în care Ulise se dă drept un călător cretan şi se face crezut descriind îmbrăcămintea lui Ulise (dar mulţi puteau să cunoască această îmbrăcăminte şi, printre aceştia, Ulise însuşi; dacă descrierea îmbrăcămintei era exactă, nu rezultă că şi povestitorul era cu adevărat un călător cretan).

par adevărate, celor posibile, dar de necrezut[322]. Pe de altă parte, să nu alcătuim subiecte cu părţi iraţionale; dimpotrivă, să nu se găsească nimic absurd în subiect, doar numai dacă se petrece în afara piesei, ca Oedip care nu ştie în ce fel a murit Laios[323]. Lucrul iraţional însă nu poate fi îngăduit în desfăşurarea dramei în sine, ca în „Electra“[324], de pildă, unde asistăm la povestirea jocurilor pythice, ori în „Mysienii“[325], unde un personaj venit din Tegeea pînă în Mysia nu deschide gura. Aşa fiind, n-are rost să spunem că, fără elementul iraţional, subiectul ar fi ştirbit. Mai întîi, că trebuie să ne ferim de a compune asemenea subiecte; dar şi împotriva absurdului, poetul poate introduce elementul iraţional, dacă ştie să-i dea o anumită înfăţişare de adevăr. Altfel, n-am putea admite lucrurile de necrezut din „Odiseia“, în povestirea expunerii lui Ulise pe ţărm[326]; dacă un poet prost le-ar introduce în opera sa, le-am vedea numaidecît; în „Odiseia“ însă, printre alte merite, poetul îl are şi pe acela de a acoperi absurdul, făcînd ca poves- 1460 b
tirea să fie mai plăcută.

---

[322] Contradicţia cu cap. 9, 1451a 37 şi urm. este mai mică, dacă se consideră că Aristotel se gîndeşte mai ales la credibilitatea estetică, care se poate împăca, de exemplu, şi cu un raţionament greşit (paralogism) ca cele menţionate mai sus.

[323] Cf. cap. 15, 1454b 7—9. Iraţionalul trebuie respins mai ales din conexiunea esenţială a faptelor relatate, din intriga fundamentală care, în tragedie, se desfăşoară pe scenă.

[324] In „Electra“ lui Sofocle (vv. 680—760), un personaj povesteşte Electrei pretinsa moarte a lui Oreste la jocurile pythice care, pe vremea lui Oreste, nu existau încă (anacronism).

[325] Există cîteva tragedii cu acest nume (de Eschyl, Sofocle şi alţii); personajul mut este probabil Telephos (vezi cap. 13, 1453a 20), satirizat şi de comicii contemporani cu Aristotel, căci un personaj de tragedie care nu vorbeşte era considerat absurd şi ridicol.

[326] Din „Odiseia“ XII 116 (M. 157) şi urm. unde se povesteşte cum pheacienii, acostînd la Itaca, au aşezat pe ţărm pe Ulise adormit, împreună cu darurile din partea regelui Alcinoos, fără ca eroul să se trezească.

În ce privește limba, se cere să fie deosebit de îngrijită, mai ales în părțile lipsite de acțiune și care nu cuprind nici înfățișarea unui caracter, nici exprimarea unei cugetări; o limbă prea strălucită, în schimb, ascunde caracterele și felul lor de a gîndi.

25

Vom putea înțelege bine diferitele probleme și dezlegările lor, numărul și felurile lor, dacă le vom privi după cum urmează [327].

De vreme ce poetul e un imitator, asemenea pictorului sau oricărui alt artist care dă formă imaginilor, trebuie ca totdeauna să adopte, neapărat, unul dintre cele trei chipuri de a imita: sau să înfățișeze lucrurile așa cum au fost sau sînt în realitate, sau așa cum se spune că sînt și cum par, sau așa cum ar trebui să fie. Pe de altă parte, el redă lucrurile cu ajutorul limbii, care cuprinde cuvîntul deosebit, metafora și numeroase schimbări ale vorbirii, îngăduite poeților [328].

Să adăugăm că n-avem aceeași regulă de apreciere pentru politică și poetică, nici pentru celelalte categorii de artă și poetică. În domeniul artei poetice, putem avea greșeli de două feluri: o greșeală care privește însăși arta poetică și alta întîmplătoare. În adevăr, dacă poetul a ales să imite un anumit lucru și n-a izbutit din nepricepere, greșeala privește însăși arta poetică; dar dacă

[327] E un capitol de polemică cu cei care l-au criticat pe Homer. Aristotel încearcă să respingă obiecțiile acestora, așezînd faptele în lumina principiilor pe care le rezumă la începutul capitolului și trecînd apoi la elucidarea a douăsprezece chestiuni controversate de critica homerică. Homer fusese aspru criticat, mai ales de sofiști, dar nu atît pentru scăderile poetice ale operei sale, cît pentru erori și inadvertențe de fapt, analizate într-un strîmt spirit raționalist și moralizant, cu totul lipsit de perspectivă istorică.

[328] Lungiri, scurtări etc.

n-a izbutit, pentru că şi-a închipuit greşit acest lucru, de pildă, dacă a înfăţişat calul aruncîndu-şi înainte, în acelaşi timp, amîndouă picioarele din dreapta, sau dacă greşeala poetului se referă la o anumită ştiinţă, cum ar fi medicina sau indiferent care altă ştiinţă, sau dacă introduce în poem lucruri care nu-s cu putinţă în nici un fel, atunci greşeala nu mai priveşte arta poetică însăşi. Prin urmare, trebuie să ţinem seama de aceste puncte de vedere, pentru a răspunde criticilor referitoare la aceste probleme.

Să luăm, mai întîi, cazurile care privesc arta în sine. Dacă în poem se găsesc lucruri care nu pot avea loc, este o greşeală, dar care-i de iertat, cînd se atinge scopul urmărit de artă (scop arătat), sau dacă, în acest fel, acea parte a operei sau alta devine mai vie. Exemplu, fugărirea lui Hector[329]. Dacă însă acest scop putea fi atins mai bine sau tot atît de bine, respectînd şi adevărul, greşeala nu mai e de iertat, deoarece trebuie, pe cît e cu putinţă, să nu facem nici un fel de greşeală.

Trebuie să mai vedem în care dintre cele două categorii intră greşeala: în greşelile privitoare la artă sau în cele care se referă la alt lucru întîmplător. Cu drept cuvînt, e o mai mică greşeală de a nu fi ştiut că ciuta n-are coarne, decît de a o descrie într-o imitaţie proastă. Pe lîngă aceasta, dacă se critică nerespectarea adevărului, s-ar mai putea răspunde că poetul a înfăţişat lucrurile cum ar trebui să fie, ca şi Sofocle, care spunea că el înfăţişa oamenii aşa cum ar trebui să fie, pe cînd Euripide îi înfăţişa aşa cum sînt. În afara acestor două răspunsuri, se mai poate invoca opinia generală, de

[329] „Iliada" XXII, 205 (M. 129) şi urm., în care Homer, pentru a obţine surpriza şi pentru a scoate în evidenţă pe Ahile, comite unele absurdităţi care, pe scenă, ar fi sărit în ochi (cf. cap. precedent, 1460a 15).

pildă, în povestirile referitoare la zei [330]. În adevăr, poate că poeţii nu le povestesc nici înfrumuseţîndu-le, nici după adevăr, ci aşa cum spunea Xenophanes [331], „după opinia 1461 a generală". Alte fapte pot fi povestite, nu înfrumuseţate, ci cum se petreceau odinoară, de pildă, în ce priveşte armele: „lăncile erau înfipte drept şi cu vîrful în sus" [332]: aşa era atunci obiceiul, cum mai este şi astăzi la illyri.

Pentru a ne da seama dacă o anumită vorbă sau faptă a unui personaj este frumoasă sau dimpotrivă, nu trebuie să judecăm numai fapta sau vorba, adică să vedem dacă, prin ea însăşi, este aleasă sau josnică; mai trebuie să considerăm şi personajul care acţionează sau vorbeşte, cui se adresează cînd acţionează sau vorbeşte, pentru cine, în ce scop, dacă, de pildă, o face pentru a-şi mări fericirea sau pentru a se feri de-o nenorocire mai mare [333].

Mai sînt şi alte greutăţi de rezolvat, dacă ţinem seama de exprimare [334]; de pildă, vom explica întrebuinţarea cuvîntului deosebit οὐρῆας μὲν πρῶτον [335] („mai

---

[330] Imoralitatea multora dintre ele era un vechi cap de acuzaţie împotriva poeziei din partea filozofilor şi a sofiştilor.

[331] *Xenophanes din Colophon* (Ionia), întemeietorul şcolii eleate; a trăit în secolul VI î.e.n. şi a scris un poem filozofic „Despre natură", în hexametri, în care atacă politeismul şi antropomorfismul credinţelor tradiţionale, atacînd şi pe Homer; după părerea lui Xenophanes, despre zei nu se poate şti nimic raţional, iar reprezentarea lor antropomorfică confirmă irealitatea lor, căci ei reprezintă o simplă proiecţie mitică a vieţii umane.

[332] „Iliada" X 152—3: se găsea nepotrivit acest mod de a înfige lăncile, pentru că oferea mai puţină stabilitate şi, prin căderea unei singure lănci, s-ar fi putut alarma toată tabăra.

[333] Aristotel combate criticile care, neţinînd seama de context decretează drept iraţionale lucruri care nu sînt iraţionale decît luate izolat, fără înţelegerea unitară a psihologiei personajelor şi a motivelor pentru care acestea acţionează.

[334] E vorba, în cele ce urmează, de ambiguităţi de sens ale cuvintelor homerice.

[335] *ourēas men prōton* („Iliada" I 50 — M. 49); οὐρεύς (*oureus*) însemna la Homer atît „catîr", cît şi „paznic"; aici însă, „catîr", contrar părerii lui Aristotel.

întîi catîrii"), presupunînd că poetul nu vrea să spună „catîri", ci „paznici". La fel, cînd ne spune despre Dolon[336] ὅς ῥ'ἦτοι εἶδος μὲν ἔην κακός[337] („slut era la înfăţişare") nu înţelege un trup schilod, ci o faţă slută; căci cretanii înţeleg prin „frumuseţea înfăţişării" frumuseţea feţei. Tot aşa, cînd spune ζωρότερον δὲ κέραιε[338] („amestecă-l mai tare"), nu-i vorba de a da un vin „neamestecat", ca beţivilor, ci de a face amestecul „mai repede".

Se poate iarăşi ca o expresie să fi fost întrebuinţată metaforic, de pildă, „toţi zeii şi toţi războinicii dormiră noaptea-ntreagă"; şi tot acolo, poetul spune: „cînd îşi aţintea privirile spre cîmpia troiană (se minuna auzind) sunetul flautelor şi al fluierelor"[339]. Aici, „toţi" e folosit metaforic în loc de „mulţi", deoarece totalitatea presupune un număr mare. La fel şi „singură" din „singură ea nu se culcă"[340] este spus tot metaforic, căci lucrul cel mai bine cunoscut, este unic[341] în felul său.

---

[336] Spion troian, prins de Ulise şi de Diomede, pe cînd încerca să se furişeze în tabăra grecilor.

[337] *hos r'etoi eidos men een kakos* („Iliada" X 316 — M. 303); Εἶδος *(eidos)* însemna în mod obişnuit „înfăţişare" în general, chiar „trup", nu numai ca aici „faţă"; Dolon nu era „slut la trup", căci în epopee se vorbeşte despre agilitatea lui.

[338] *Zoroteron de keraie* („Iliada" IX 202 — M. 200—1); Ahile porunceşte lui Patroclos sa amestece vinul cu apă; ζωρότερος *(zoroteros)* are însă şi sensul de „vin neamestecat" cum beau numai beţivii.

[239] Două pasaje homerice, din „Iliada" X, 1--2 (contaminat cu II 1—2) şi X 11—13, care par contradictorii, căci dacă *toţi* dormeau, Agamemnon nu putea să-şi aţintească privirile spre cîmpia troiană etc.; dar „toţi" e luat în sens metaforic.

[340] „Iliada" XVIII 489 (M. 478), „Odiseia" V 275 (M 365—6); e vorba de constelaţia Ursei mari; aceasta însă nu este *singura* care să nu apună de loc în cursul unui an.

[341] Lucrul cel mai bine cunoscut capătă un relief psihologic care ne face să-l socotim unic pe fondul obscur al lucrurilor mai puţin bine cunoscute.

Se poate găsi lămurirea şi în cercetarea accentului [342]; în felul acesta explică Hippias din Thasos [343] δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι [344] („îi îngăduim să dobîndească slavă") şi τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ [345] („parte din el putrezeşte de ploaie"). Alte pasaje se explică printr-o pauză între cuvinte [346], ca în Empedocles: „Pe dată s-au făcut muritoare lucruri pînă atunci nemuritoare; cele curate înainte, s-au amestecat acum". Sînt părţi care se explică prin cuvinte cu două înţelesuri, ca παρῴχηκεν δὲ πλέω νύξ [347] („trecură mai bine de două părţi ale nopţii"), căci cuvîntul πλέω are înţeles ambiguu. Altele se explică prin unele deprinderi de vorbire: de exemplu se dă numele „vin" oricărui fel de băutură amestecată, din care pricină s-a putut spune că Ganymedes „toarnă vin lui Zeus" deşi zeii

---

[342] Inclusiv cantitatea şi spiritele (semne grafice dintre care unul, cel lin ('), nu are valoare fonetică, iar celălalt, cel aspru (ʽ) are valoarea unei aspiraţii (= *h*).

[343] Necunoscut.

[344] *didomen de hoi euchos aresthai* („Iliada" XXI, 297), în care Hippias schimbă accentul din δίδομεν (indic. prez. act. pers. I pl.) în διδόμεν (infinitiv prezent activ cu valoare imperativă), pentru a salva anumite prejudecăţi în legătură cu Zeus.

[345] *to men hou kataputhetai ombrō* („Iliada" XXIII 328 — M. 325) în care acelaşi Hippias susbstituie lui οὗ „din care (o parte)", οὐ „nu" (lecţiunea noastră actuală), pentru a evita nonsensul unui arbore care putrezeşte de ploaie numai în parte.

[346] Printr-o bună punctuaţie; în citatul din Empedocles (fr. 35 vv. 14—15), de punctuaţie depinde legarea lui „înainte" de „curate" sau de „s-au amestecat", cu sensul de „întîi, prima oară".

[347] *parōchēken de pleō nyx*, „Iliada" XV 251 şi urm., unde Ulise spune că au trecut mai mult de două părţi ale nopţii şi a mai rămas a treia; nu se înţelegea cum mai rămîne întreaga a treia parte dacă au trecut *mai mult decît două;* o explicaţie posibilă este că πλέω (*pleō*) ar însemna că a trecut mai mult decît jumătatea nopţii şi ce a mai rămas din a doua jumătate ar constitui a treia parte; este evident că ambiguitatea nu rezidă numai în cuvîntul πλέω, ci în toată formularea.

nu beau vin[348]; în acelaşi fel, a fost alcătuită şi expresia „un pulpar de cositor de curînd făurit[349] sau „meşteri bronzari“ sînt numiţi şi cei care lucrează fierul[350].

Dacă un cuvînt pare fără înţeles, trebuie văzut în cîte feluri poate fi înţeles în acest loc; de pildă, în „acolo se opri lancea de aramă“, trebuie să vedem în cîte feluri e cu putinţă să se fi oprit lancea[351]. E cel mai sigur mijloc de a înţelege, mijlocul contrar procedeului despre care vorbeşte Glaucon[352], unii critici pleacă de la o părere preconceputǎ neîntemeiată, judecă după ce au condamnat şi resping ceea ce li se pare că a spus poetul, dacă nu se potriveşte cu ce gîndesc ei. Aşa s-a întîmplat cu Icarios[353]. S-a crezut că era lacedemonian şi s-a găsit, prin urmare, ciudat că Telemachos nu l-a întîlnit, cînd a sosit la Sparta. Dar, poate trebuie să ne sprijinim pe spusele celor din Cephalonia, cum că Ulise s-ar fi însurat la ei şi că personajul se numeşte Icadios, iar nu Icarios.

---

348 Zeii beau ambrosie (băutură amestecată). Deoarece la greci vinul se bea numai îndoit cu apă, prin extensiune de sens se poate confunda ambrosia cu vinul.

349 Cositorul singur, prea moale, nu poate fi lucrat fără a fi amestecat într-un anumit aliaj. Aristotel face o apropiere între acest aliaj şi exemplul precedent.

350 Tot extensiune de sens. Prelucrarea fierului este mult mai recentă decît cea a bronzului.

351 „Iliada“ XX 267 (M. 260—5 se întemeiază pe altă interpretare) lancea lui Eneas a străbătut două din cele cinci plăci ale scutului lui Ahile şi s-a oprit în placa de aur, care însă era prima din cele cinci şí nu putea să fie şi a treia; Aristotel sugerează să interpretăm „s-a oprit“ prin „a fost frînată“ de prima placă, cea de aur, în aşa fel încît n-a putut străbate decît două plăci, oprindu-se într-a treia.

352 Poate *Glaucon* (sau *Glaucos) din Region* (sec. VI), ilustru critic al lui Homer şi unul dintre primii autori care au publicat o carte de critică literară („Despre vechii poeţi şi muzicieni“).

353 In „Odiseia“, Penelopa e socotită fiică a lui Icarios; dacă acest Icarios e cumva spartanul Icarios, fratele lui Tindaros, e curios ca Telemachos să nu-l fi întîlnit cu prilejul călătoriei sale la Sparta.

După ⟨cîte se pare⟩, greutatea vine aici dintr-o greşeală [354].

În general, lucrul ce nu pare cu putinţă trebuie să fie îndreptăţit, fie prin necesitatea poetică, fie prin aceea a idealizării, fie prin părerea comună. În ce priveşte poezia, o imposibilitate care convinge e de preferat unei posibilităţi neconvingătoare. Poate nu-i cu putinţă să existe oameni aşa cum îi picta Zeuxis, dar el îi face mai frumoşi, căci ceea ce serveşte drept pildă trebuie să întreacă realitatea. Lucrurile iraţionale trebuie raportate la ceea ce se spune cu bun simţ în mod curent [355]. Tot aşa, putem arăta că, uneori, lucrul în discuţie nu-i iraţional, deoarece e verosimil ca lucrurile să se petreacă, în unele împrejurări, şi împotriva verosimilului [356].

Cu privire la contradicţii, trebuie să le examinăm după metoda argumentaţiei dialectice şi să vedem dacă-i vorba de unul şi acelaşi lucru, dacă avem de-a face cu o referinţă la acelaşi lucru, dacă poetul vorbeşte cumva cu acelaşi înţeles, aşa încît să putem conchide că poetul contrazice ceea ce a spus el însuşi sau ceea ce lasă să se înţeleagă oricărui om cu judecată sănătoasă. Pe de altă parte, e drept să se critice întrebuinţarea iraţionalului şi a josniciei, cînd poetul o face fără nevoie, cum e personajul lui Egeus [357], la Euripide (e vorba de iraţional), sau cum e rolul lui Menelaos, în „Oreste" (e vorba de răutate [358]).

---

354 Greşeală de transmitere a textului.

355 Poetul, ca imitator, poate reproduce opinia curentă, chiar dacă aceasta nu este riguros raţională.

356 Aristotel repetă citatul din Agathon dat şi mai sus, în cap. 18, 1456a 24—5.

357 Cf. cap. 15, 1454b 1; e vorba de „Medeea" lui Euripide, unde intervenţia lui Egeus este superfluă, căci Medeea, vrăjitoare, se putea salva şi singură; în plus, nimic nu justifică apariţia lui la Corint tocmai în momentul acela.

358 Cf. cap. 15, 1454a 28.

Aşadar, criticile care se pot face lucrurilor se reduc la cinci puncte; în adevăr, se spune că nu-s cu putinţă, sau nu-s verosimile, sau că-s pline de răutate fără folos, sau contradictorii, sau potrivnice cerinţelor artei. Pe de altă parte, soluţiile trebuie căutate, urmînd cele douăsprezece subîmpărţiri ale acestor puncte[359].

26

Se mai poate pune şi întrebarea: care dintre cele două imitaţii preţuieşte mai mult, cea epică sau cea tragică? E drept că, dacă-i mai bună cea mai puţin grosolană, şi dacă aşa se înfăţişează totdeauna imitaţia care se adresează unor spectatori mai aleşi, e limpede că cea care se sileşte să imite absolut totul e foarte comună. În adevăr, actorii, închipuindu-şi că publicul nu înţelege, dacă nu adaugă de la ei, fac tot felul de mişcări pe scenă, asemenea flautiştilor proşti, care se strîmbă cînd vor să imite aruncarea discului şi care trag încoace şi încolo pe şeful corului, de cîte ori cîntă Scylla[360]. Reiese că tragedia ar avea cusurul pe care actorii de altă dată îl găseau la urmaşii lor, cînd Myniscos[361] îl numea pe Callippides maimuţă, din pricina jocului său exagerat, şi

---

[359] Soluţiile trebuie căutate în funcţie de: 1. scopul poeziei, 2. ignoranţe exterioare poeziei; 3. idealizare; 4. conformitate cu opinia comună; 5. conformitate cu obiceiuri ieşite din uz; 6. conformitate cu caracterul personajului; 7. conformitate cu valoarea exactă a cuvintelor; 8. uzul metaforic; 9. accent; 10. punctuaţie; 11. ambiguităţi de exprimare; 12. deprinderi speciale de vorbire (reductibil la 8, uz metaforic).

[360] Probabil acelaşi ditiramb al lui Timotheos, menţionat în cap. 15, 1454a 30.

[361] *Myniscos din Chalcis* (Eubeea), actor din generaţia lui Eschyl, dintre ale cărui piese a jucat un mare număr cu mult succes; a trăit destul ca să asiste la tendinţele exagerate ale noii generaţii reprezentate de *Callippides,* celebru pe vremea lui Socrate şi a lui Alcibiade.

cînd Pindar[362] avea aceeași reputație. Inferioritatea actorilor de mai tîrziu, față de cei dintîi ar reprezenta tocmai inferioritatea artei tragice în întregime față de 1462 a
epopee. Se zice, dar, că aceasta din urmă se adresează unor spectatori aleși, care n-au nevoie de figurație, iar tragedia, unor spectatori de rînd. Dar, dacă tragedia e vulgară, e limpede că poate fi considerată ca inferioară.

Mai întîi, învinuirea aceasta nu privește arta poetului, ci arta actorului, fiindcă putem întîlni, tot așa de bine, un joc forțat și la un rapsod, cum era cazul lui Sosistratos, ca și la un cîntăreț ca Mnesitheos[363] din Opunt. Pe urmă, nu trebuie să respingem orice fel de gesticulație, dacă-i adevărat că nu condamnăm dansul, ci numai gesticulația actorilor proști. Iată învinuirea ce i se aducea lui Callippides și care se aduce și azi altora, cînd li se spune că imită femei ordinare.

Trebuie să adăugăm că tragedia, chiar și fără gesticulație, produce totuși efectul urmărit, întocmai ca și epopeea, deoarece și lectura ei e de ajuns ca să putem vedea limpede dacă e o tragedie bună sau nu. Dacă deci tragedia întrece epopeea în toate celelalte privințe, n-are nevoie de acest ajutor al gesticulației. În adevăr, tragedia întrece epopeea, de vreme ce are toate avantajele acesteia și-i poate folosi chiar metrul[364]; în plus, are muzica și elementul spectaculos, accesorii prețioase și mijloace foarte sigure pentru a desfăta. Pe lîngă aceasta, mai are și însușirea unei mari clarități, atît la lectură, cît și la reprezentație.

---

[362] Necunoscut. Probabil, actor contemporan cu Callippides și cu aceeași manieră de interpretare.

[363] Amîndoi necunoscuți. Rapsodul era un recitator de poeme epice.

[364] Hexametrul poate fi folosit și în tragedie, cum se vede, în „Trachiniile" lui Sofocle (vv. 1069 și urm.) în „Philoctet" al aceluiași (vv. 840—2) și în „Troienele" lui Euripide (vv. 595 și urm.).

Tragedia are încă şi putinţa de a face o imitaţie de- 1462 b
săvîrşită, cu o întindere mai mică; ne place doar mai mult o compoziţie restrînsă, decît una înşirată într-un timp lung. Să presupunem, de pildă, că am transpune „Oedip" al lui Sofocle în tot atîtea versuri cîte are „Iliada"! Pe lîngă aceasta, în imitaţiile făcute de poeţii epici, există mai puţină unitate (dovadă, faptul că din orice epopee putem scoate mai multe tragedii). Aşa stînd lucrurile, dacă poeţii epici n-ar lua decît un singur subiect, l-ar înfăţişa, sau pe scurt, şi pare sărăcăcios, sau după cerinţele epopeii, şi pare deşirat. Aici însă, vorbesc despre epopeea compusă din mai multe acţiuni, aşa cum „Iliada" şi „Odiseia" cuprind mai multe părţi, şi fiecare parte, la rîndul ei, este întinsă, ceea ce nu împiedică aceste poeme să fie alcătuite în chipul cel mai desăvîrşit posibil şi să fie o imitaţie perfectă a unei singure acţiuni.

Prin urmare, dacă tragedia întrece epopeea în toate aceste privinţe, ca şi prin felul ei de a-şi atinge ţelul propriu (deoarece aceste imitaţii nu pot procura o plăcere oarecare, ci numai plăcerea despre care s-a vorbit mai sus), este evident că, realizîndu-şi mai bine scopul, putem s-o considerăm superioară epopeii.

Am vorbit de ajuns despre tragedie şi epopee, despre esenţa lor, varietăţile lor, părţile lor constitutive, numărul acestora şi deosebirile dintre ele, despre cauzele care fac ca opera să fie izbutită sau nu, criticile posibile şi răspunsurile care se pot da.

Anexe

Principiile şi normele pe care le propune „Poetica" sînt, în bună măsură, generalizări şi sistematizări ale materialului viu pe care îl oferea poezia greacă în vremea lui Aristotel, şi numai o cunoaştere temeinică a acestei poezii permite înţelegerea deplină a tratatului. *Anexele* care urmează au drept scop să ofere o sumară privire de ansamblu asupra genurilor poeziei greceşti, asupra principalilor autori dramatici şi, în subsidiar, asupra structurii versului grec, din toate atît cît este necesar pentru înţelegerea fondului de fapte pe care autorul îl presupunea cunoscut.

Anexa I

GENURILE LITERARE GRECEȘTI

POEZIA EPICA

Compoziția narativă în hexametri este prima formă literară care ni s-a păstrat din literatura greacă. Ea își avea, în parte, originea în imnurile care celebrau pe zei și erau cîntate la sărbătorile lor, imnuri compuse de poeții primitivi, printre care pot fi citate numele legendare ale lui *Orfeu*, *Musaios* și *Eumolpos*. Astfel de imnuri se cîntau, de pildă, la Delfi, în onoarea lui Apollo. Compozițiile epice erau cîntate la început de aezi, poeți ambulanți, care recitau din memorie, acompaniindu-se cu lira (obicei care, pe vremea lui Aristotel, dispăruse cu desăvîrșire). Genul epic s-a dezvoltat mai ales în Asia Mică. Fără îndoială, în antichitate a existat o considerabilă producție epică, dar, în afara „Iliadei“ și a „Odiseii“, s-au păstrat foarte puține fragmente (dacă exceptăm epica filozofică și didactică, concepută în alt spirit). Cu timpul, cam prin secolul VII î.e.n., producția epică începe să descrească, o dată cu epuizarea subiectelor și cu adîncile prefaceri ale vieții grecești ; în locul ei se dezvoltă poezia lirică.

În secolul V, epopeea mai este cultivată încă, dar fără nimic din suflul primitiv, de poeți arhaizanți, care

nu mai sînt în fond decît nişte imitatori. Se cunosc nume ca al lui *Panyasis din Halicarnas,* unchiul lui Herodot, care a scris o „Heracleidă"; al lui *Antimachos din Colofon,* autorul unei lungi „Tebaide" (în care erau narate legendele din ciclul teban) ; al lui *Choirilos din Samos,* prieten al lui Herodot şi autor al unei „Perseide" (unde găsim povestite, în locul unui subiect mitic, războaiele cu Perşii).

În ce priveşte „Iliada" şi „Odiseia", ele sînt în general cunoscute, iar problemele privitoare la autorul, epoca, structura lor etc. sînt pe larg expuse în prefeţele de la reeditarea traducerii lui G. Murnu, de curînd apărută şi la care s-au făcut trimiteri, ori de cîte ori s-a citat din poemele homerice (sînt marcate M.).

Cît despre celelalte fragmente, ele au numele comun de *ciclu epic.* Există un *ciclu troian,* care completează povestirea războiului troian („Iliada", şi „Odiseia" narau numai unele părţi), şi un *ciclu teban,* care face un fel de istorie mitică şi legendară a originii şi vicisitudinilor Tebei. Acestea, împreună cu „Iliada" şi „Odiseia", au constituit o bogată materie de fapte din care s-au inspirat atît poezia lirică, cît şi cea dramatică. Cu toate că poemele ciclice sînt atribuite fiecare cîte unui poet, nu ştim nimic sigur despre autorii lor.

Din puţinele fragmente păstrate şi din mărturiile autorilor antici, putem reconstitui oarecum titlurile şi subiectul poemelor din *ciclul troian:*

„Etiopida" povesteşte luptele şi moartea etiopianului Memnon, fiul Aurorei, venit, după moartea lui Hector, în ajutorul Troiei şi omorît de Ahile.

„Căderea Troiei" relatează evenimentele pînă la biruinţa grecilor ; amîndouă epopeile continuă „Iliada" şi sînt atribuite lui *Arctinos din Milet.*

„Iliada Mică", atribuită unui *Lesches din Lesbos*, care se pare că relua un subiect tratat de Arctinos, îmbogățindu-l cu noi episoade.

„Cypriile", atribuite lui *Stasions din Cypru*, în care sînt povestite originile războiului troian și cele două expediții succesive ale grecilor la Troia, inclusiv începuturile asediului.

„Întoarcerile", atribuite lui *Hagias din Trezene*, povesteau aventurile căpeteniilor ahee după luarea Troiei și, în special, întoarcerea lui Neoptolemos, peregrinările lui Menelaos și moartea lui Agamemnon.

„Telegonia", atribuită lui *Eugamon din Cyrene*, cuprinde sfîrșitul vieții lui Ulise, adică uciderea lui de către Telegonos.

Principalele compoziții epice din *ciclul teban* sînt:

„Oidipodia" unde se povestesc nenorocirile lui Oedip, pricinuite de un omor săvîrșit de tatăl său, Laios.

„Tebaida", povestea rivalității dintre Eteocles și Polynice (fiii lui Oedip și ai mamei sale, Iocasta), a expediției celor șapte căpetenii în frunte cu Adrastos, a morții celor doi frați dușmani și a dezastrului asediatorilor.

„Epigonii", în care se relatează al doilea asediu al Tebei, făcut de fiul lui Polynice, împotriva fiului lui Eteocles, și încheiat cu biruința celui dintîi.

Cel mai important dintre aceste trei poeme este „Tebaida", care a exercitat o influență durabilă în literatura greacă de mai tîrziu, furnizîndu-i subiecte, scene și caractere. Autorul ei a rămas necunoscut.

POEZIA LIRICĂ

„Liric" înseamnă la origine „cu acompaniament de lyră". Poezia lirică s-a dezvoltat pe un fond de producții

populare, fie cu caracter religios, fie prilejuite de diferite momente ale vieții umane (nuntă, înmormîntare etc.), fie inspirate din aspectele vieții agrare.

Producțiile lirice grecești sînt, în general, cîntece pentru solist sau cor acompaniat de un instrument; corul liric poate fi stabil sau mișcător și, cînd se mișcă, pășește în ritmul muzicii, sau chiar dansează. Elementul comun al versurilor, al muzicii și al dansului este ritmul. În poezia lirică autentică, muzica și dansul sînt subordonate textului. (Muzica greacă era încă foarte primitivă la început, iar instrumentele destul de simple; *cithara* și variantele ei, ca instrumente cu coarde, *fluierul,* ca instrument de suflat.)

Dintre genurile lirice pe care le pomenește Aristotel în „Poetică" (nomul, ditirambul, poezia elegiacă și cea iambică), primele două au evoluat spre drama muzicală, reducînd textul la un libret fără importanță artistică, iar ultimele două au devenit genuri literare în sens strict, eliminînd progresiv acompaniamentul muzical.

Poezia lirică greacă s-a păstrat fragmentar și puțini sînt poeții lirici de la care să fi rămas opere întregi sau de o oarecare întindere.

NOMUL

La origine, nomul (νόμος) este un cîntec religios, pentru solist acompaniat de cithară sau de fluier, cîntec adresat unui zeu și alcătuit dintr-o invocație, o povestire mitică din viața zeului și o rugăciune. Pentru noi, poezia nomilor este însă ca și pierdută, căci nu ni s-a păstrat mai nimic; cele cîteva versuri atribuite unui nom al lui *Terpandros,* care se mai pot citi astăzi, sînt versuri solemne, cu ritm grav, întemeiat numai pe silabe lungi. Terpandros era originar din Lesbos, a trăit în secolul

VIII î.e.n. sau la începutul celui următor (printre alte localităţi, şi la Sparta) şi s-a bucurat de reputaţia unui mare autor de nomi citharedici și a unui vestit reformator muzical.

Nomii auledici (cu acompaniament de fluier) sînt de origine asiatică (frigiană) şi se pare că erau compuşi în versuri elegiace. Se crede că, după Terpandros, aceste vechi cîntece populare religioase (pe care Platon a mai apucat să le audă, căci vorbeşte despre ele) au intrat în sfera de influenţă a nomului citharedic, fixat din punct de vedere literar de Terpandros. De nomii auledici este legat numele lui *Olympos,* despre a cărui operă şi chiar existenţă nu se ştie nimic.

În secolele V şi IV î.e.n., nomul işi schimbă caracterul, sub influenţa combinată a progreselor realizate în muzică şi în poezia dramatică : în locul solistului, apare un cor, acompaniamentul muzical se îmbogăţeşte (cithara este uneori dublată de fluier, iar melodiile devin mai complexe şi mai ample) şi, uneori, apar chiar şi elemente dramatice care apropie mult nomul de ditirambul acelei epoci. S-a păstrat amintirea unui autor de nomi de la sfîrșitul veacului V î.e.n., și anume *Phrynis,* care a compus nomi (pentru noi pierduţi) cu o intonaţie pasionată, criticaţi de Aristofan pentru caracterul lor efeminat. Tot atunci, dar prelungindu-şi activitatea pînă către mijlocul secolului V, trăieşte *Timotheos din Milet* (447—387), cel pomenit în „Poetică" ; el a compus şi ditirambi, dar este mai cunoscut pentru nomii săi. Caracterul specific al artei lui Timotheos pare să fi fost tendinţa realistă şi imitativă (a imitat, de pildă, în muzică şi vers, gemetele unei femei care naşte, furtuna etc.), şi preferinţa pentru epitetele rare. S-a păstrat de la el un lung fragment papiraceu din nomul „Perșii", foarte popular în antichi-

tate, care conţine impresii lirice de la lupta navală de lîngă Salamina.

DITIRAMBUL

Ditirambul a fost de la început un gen coral, legat de cultul lui Dionysos şi cîntat de un cor circular (κύκλιος χορός), format probabil din cinci cîntăreţi-dansatori, travestiţi, după cît se pare, în satiri. Numele, de origine nesigură, stă poate în legătură cu θρίαμβος (lat. *triumphus)* ; e posibil să fi fost însă şi un epitet ritual nehelenic al lui Dionysos, folosit ca refren şi extins apoi ca nume pentru întreaga compoziţie.

Ditirambul era la origine un cîntec exaltat, în cinstea lui Dionysos, avînd înfăţişarea unui cîntec popular ; început de o singură persoană (ἐξάρχων), cîntecul era continuat de un cor care totodată executa şi un fel de dans tumultuos, tyrbasia (θυρβασία). Se crede că vine din Frigia şi că a fost adus în Grecia o dată cu cultul lui Dionysos. *Arion din Corint* a ridicat ditirambul la rangul de gen literar ; lui Arion i se atribuie introducerea corului circular, atît în mişcare, cît şi static (aşezat probabil în jurul unui altar), precum şi stabilirea unui subiect definit şi a acompaniamentului din fluier. Se pare că tot Arion a fost acela care a dat şi un conţinut nou ditirambului, scriind pentru prima oară ditirambi cu subiecte eroice. Cultivat la început în zonele de dialect doric, ditirambul şi-a atins deplina dezvoltare la Atena, sub Pisistratizi, în legătură cu sărbătorile dionysiace ; cu vremea a fost adoptat şi la sărbătorile altor zei, în special ale lui Apollo. Primul concurs ditirambic pare să fi avut loc la Atena, în 509, iniţiat de poetul *Lasos din Hermione,* care a contribuit şi el la dezvoltarea formei poetice şi muzicale a ditirambului. Corifeul

(conducătorul de cor) cîştigător avea dreptul să i se ridice, drept amintire a biruinţei sale, un trepied. La această epocă, cu o singură excepţie, poeţii compuneau ditirambi narativi, nu dramatici. Genul ditirambic a fost ilustrat, în afara autorilor pomeniţi mai sus, de *Simonides din Ceos* (556—468), de *Bacchylides* (505—450) şi de marele *Pindar* (521—441).

Unul dintre cei cinci ditirambi rămaşi de la Bacchylides, intitulat „Teseu", este singurul dintre ditirambii păstraţi care are formă dramatică, prin dialogul dintre exharh (conducătorul corului) şi cor. În general, ditirambii marelui poet prezintă momente din legendele eroice, pe cînd ai lui Pindar (dintre care mulţi s-au păstrat întregi şi au o structură antistrofică) celebrează mai ales divinităţi, printre care şi pe Dionysos.

Evoluţia ulterioară a ditirambului (în secolele V—IV i.e.n.) se caracterizează prin sporirea libertăţii metrice şi prin părăsirea aranjamentului antistrofic, consacrat de Pindar, amîndouă inovaţii destinate să facă ditirambul mai realist ; în plus, muzica devine din ce în ce mai amplă ; dobîndeşte un caracter tumultuos şi patetic, începînd să covîrşească textul în aşa măsură, încît pentru a spune că ceva nu are sens, se spunea că este „ca un vers de ditiramb". Forma dramatică începe cu timpul să predomine şi ditirambul devine un fel de tragedie scurtă şi cîntată, cam în genul operei moderne, ceea ce justifică şi frecventele apropieri între tragedie şi ditiramb pe care, explicit sau nu, le face Aristotel în „Poetică", unde pomeneşte şi pe cei doi reprezentanţi eminenţi ai genului din vremea sa : *Philoxenos* şi *Timotheos*.

POEZIA ELEGIACA

Cum spune Aristotel însuşi, poezia elegiacă nu constituie un gen literar în sens strict, căci caracterul

comun al producțiilor astfel numite este de ordin formal și ține de tipul de versificație (distihul elegiac). Cuvîntul de bază este ἔλεγος, „cîntec de doliu", de origine necunoscută, poate asiatică (frigiană). Foarte de timpuriu, metrul acestui cîntec de doliu (care se recita, de altfel, cu acompaniament de fluier) a fost adoptat de poeți ca metru deosebit de cel narativ (hexametru) pentru exprimarea sentimentelor personale, vesele sau triste, a sfaturilor, a reflecțiilor etc. Printre poeții care au scris în distih elegiac, cei mai cunoscuți sînt :

Callinos din Efes, despre care nu știm prea mult, căci s-au păstrat puține fragmente; se pare că a trăit în secolul VII î.e.n. și că este unul dintre primii poeți care au scris versuri elegiace.

Tirtheos, care a trăit la Sparta, spre mijlocul secolului VII, în timpul celui de-al doilea război al Spartei cu messenienii (pentru cucerirea părții apusene a Peloponesului), și a scris cîntece de război (în anapești) și elegii în care îi îndemna pe spartani la pace civilă, la ordine, virtute și vitejie ; s-au păstrat cîteva fragmente.

Mimnermos din Colophon, din a doua jumătate a secolului VII, care a scris în metru elegiac poezii de dragoste și reflecții melancolice asupra bucuriilor trecătoare ale tinereții, adunate sub titlul de „Nanno" (numele unei cîntărețe din fluier, iubită de poet) și păstrate numai în mică parte.

Solon (aproximativ 640—558), vestitul om politic atenian, care a căutat să liniștească apriga luptă de clasă din Atena printr-o constituție conciliantă, cu tendințe democratice ; el este și primul poet atenian cunoscut nouă ; fragmentele păstrate conțin sfaturi politice și morale, dar și unele versuri de dragoste ; din ele se degajează o impresie de gravitate și de echilibru moral.

Phocylide din Milet, reprezentant al poeziei gnomice,

expresie a înțelepciunii populare, cu ton grav sau satiric; opera lui s-a păstrat cu totul fragmentar.

Theognis din Megara a trăit în a doua jumătate a secolului VI î.e.n., o epocă de violente lupte politice între aristocrați și democrație, adică între proprietarii de pămînt din vechile familii și o nouă categorie socială în ascensiune, îmbogățită mai ales din comerț. Opera lui reflectă vicisitudinile politice ale epocii, căci a fost un partizan fervent al aristocrației, căreia îi aparținea prin naștere. Din opera lui s-au păstrat cam 1 400 de versuri (dintre care multe foarte corupte). Bucata cea mai bine cunoscută este „Elegia către Cyrnos", un tînăr prieten al poetului; conține îndemnuri către pietate și cumpătare, reflecții asupra vieții și suferințelor ei și izbucniri de ură și dispreț la adresa oamenilor de jos, pline de părtinire și de pasiune.

Forma elegiacă a continuat să se întrebuințeze și în secolele V și IV î.e.n. cu aceeași diversitate de conținut. Ea a constituit tipul prin excelență al poeziei ocazionale și aproape nu era om cult care să n-o întrebuințeze ca expresie a părerilor sale etice, politice sau a reacțiunilor sale la evenimentele publice sau private. Reprezentanți iluștri însă n-a mai avut.

POEZIA IAMBICĂ

Poezia scrisă în metru iambic (din care excludem aici genul dramatic) are o mai mare unitate internă decît cea elegiacă: ea are un caracter preponderent satiric, de batjocură, de zeflemea, de caricatură și de atac personal. La origine, poezia elegiacă pare să fie legată de cultul marii divinități agrare Demeter, patroana misterelor de la Eleusis. Primul și cel mai reprezentativ poet iambic este *Archilochos,* din secolul VII î.e.n. Născut în insula

Paros, dintr-o familie aristocratică, a trăit în sărăcie și a fost nevoit să se expatrieze în Naxos, unde a fost o vreme chiar soldat mercenar și n-a reușit nici să se însoare, căci n-a inspirat destulă încredere lui Lycambes, tatăl Neobulei, pe care o iubea. N-a scris numai versuri iambice, ci și elegii, și a inventat numeroase tipuri de vers. Dar adevărata lui glorie vine de la iambii săi plini de talent și de varietate, satirici și mușcători, dar și entuziaști sau melancolici pe alocuri, atît de lăudați în antichitate; din păcate, din opera lui s-a păstrat prea puțin.

Cu *Simonides din Amorgos,* contemporanul lui Archilochos, dar posterior lui ca poet, poezia iambică își schimbă caracterul, evoluînd de la satira personală la una cu caracter mai general, tipizant. S-au păstrat două opere iambice ale lui Simonides, una de 24 de versuri, de inspirație filozofică, asupra condiției mizerabile a omului, alta de 118, satirică, asupra femeilor, în care analizează zece tipuri feminine corespunzînd fiecare cîte unui animal: cîine, maimuță, albină etc.

În secolele V și IV î.e.n., poezia iambică se menține ca formă a satirei sau a glumei literare, dar capătă adesea și un conținut parodistic. În secolul V, *Hermippos* scrie o parodie a „Iliadei" și a „Odiseiei" (intitulată „Trimetri și tetrametri"), în care face, în ton glumeț, critica și satira contemporanilor săi. *Hegemon din Thasos* compune o „Gigantomachie", care era de fapt o autobiografie satirică. Un oarecare *Eubeos din Parion* folosește parodia epopeii pentru a povesti certuri de hamali. În a doua jumătate a secolului IV, deci în vremea lui Aristotel, *Crates din Teba,* discipolul lui Diogene cinicul, a scris iambi în care parodia stilului epic avea un scop filozofic-satiric, acela de a face ridicoli pe oamenii supuși pasiunilor lor. O parte dintre acești autori, pentru a face

parodia mai eficace, au părăsit iambul pentru hexametru sau chiar pentru distihul elegiac, dar în măsură mai mică sau mai mare, spiritul inițial al poeziei iambice le străbate pe toate.

POEZIA DRAMATICA

Tragedia

Originea tragediei și tematica ei. Sensul general al celor spuse de Aristotel în „Poetica" asupra originii tragediei este că aceasta s-a dezvoltat din improvizațiile vorbite ale exarhului corurilor ditirambice, cu drama satirică drept stadiu intermediar. Această explicație este în general acceptată, dar a fost și serios contestată, ca fiind anevoie de împăcat cu evidența faptelor. Se obiectează, în primul rînd, că Aristotel și-a construit teoria pornind de la ceea ce știa despre ditirambul și despre drama satirică din vremea sa și de la faptul evident că exarhul corului ditirambic primitiv se transformase într-un actor. Dar foarte plauzibilă este și ipoteza că ditirambul, drama satirică și tragedia au urmat fiecare o linie proprie de evoluție și că tragedia își are originea într-o formă rudimentară și rustică de dramă corală, practicată în satele Aticii, dramă în care *Thespis* [1] a introdus o parte pentru un actor, și anume rolul unui erou legendar sau istoric. Astfel transformată, tragedia a fost introdusă, în a doua jumătate a secolului VI (sub Peisistratos), în concursurile ateniene de la Marile Dionysii. Această dramă rustică a suferit însă, fără îndo-

[1] *Thespis* este o personalitate semilegendară; se zice că ar fi cîștigat o victorie dramatică în 534 (la primul concurs de tragedie din Atena), că își purta «tragediile» în căruță (ceea ce e plauzibil, căci trebuie să fi avut utilajul și personalul unui regizor și actor de bîlci), că actorii aveau fața mînjită cu drojdie de vin (probabil o confuzie cu primele reprezentații comice) și că a introdus măștile de pînză.

ială, și influența ditirambului, dată fiind comuna lor origine dionisiacă. Se spune chiar că Arion, cel care a dat o formă mai stabilă improvizațiilor ditirambice, este și inventatorul modului muzical tragic (τραγικός τρόπος), adică al formelor muzicale adoptate în tragedie.

Subiectele tragediilor ca și ale ditirambului erau la început, după toate probabilitățile, în legătură cu legenda lui Dionysos, apoi însă ele s-au extins și la legendele eroilor mitici și, mult mai rar, la personaje istorice. Aristotel vorbește chiar de tragedii cu subiect și personaje în întregime inventate, dînd ca exemplu o operă a lui Agathon.

Cuvîntul tragedie (τραγῳδία) pare să fie derivat de la τραγῳδοί, numele coriștilor tragici, care erau îmbrăcați în piei de țap (τράγος „țap"), ca să reprezinte pe satirii din suita lui Dionysos. Dar s-ar putea să fie vorba doar de țapul pe care îl primeau ca răsplată choreuții, sau de un țap înjunghiat în jurul căruia aceștia dansau (obiceiuri și rituri dionisiace).

Reprezentarea tragediilor. Pînă în epoca alexandrină, reprezentarea tragediilor pare să se fi limitat la sărbătorile dionisiace și, mai ales, la Marile Dionysii orășenești, din martie. Cu prilejul acesta, se admiteau trei concurenți, fiecare avînd dreptul să reprezinte cîte trei tragedii și o dramă satirică, legate sau nu între ele prin subiect (toate la un loc constituiau o tetralogie). Reprezentațiile erau organizate de magistrați, iar corurile erau recrutate și finanțate de cetățenii mai avuți, învestiți cu calitatea de *choregi.* Învingătorii la concurs erau desemnați la început prin aclamație publică, apoi prin votul a (probabil) cinci arbitri, aleși prin tragere la sorți de pe o anumită listă. Poetul și choregul respectiv primeau ca răsplată cîte o cunună ; un premiu primea și cel mai

bun dintre protagonişti. Pînă la o anumită dată, din coruri nu puteau face parte decît cetăţeni atenieni.

Tragedia greacă, cum reiese şi din geneza şi evoluţia ei, conţinea două elemente, unul coral şi altul dramatic. Primul era exprimat într-o varietate de ritmuri lirice, aşezate în strofe, antistrofe şi ocazional epode[2], al doilea în trimetri iambici. Corul era aşezat în formă de dreptunghi (spre deosebire de corul ditirambic, care era circular). Acompaniamentul era de fluier. Principalul dans tragic, numit ἐμμέλεια, avea o cadenţă solemnă. Numărul coriştilor a variat de la 12 (Eschyl) la 15 (Sofocle). Prezenţa corurilor în compoziţia tragediilor a durat probabil pînă spre mijlocul veacului IV.

La unicul actor al lui Thespis, Eschyl a adăugat un al doilea şi poate, contrar asertiunii lui Aristotel, chiar un al treilea. În orice caz, pe vremea lui Sofocle, rolurile erau împărţite între trei actori: protagonistul, deuteragonistul şi tritagonistul, dintre care primul avea rolul cel mai greu şi cel mai lung. Actorii erau plătiţi şi distribuiţi poeţilor competitori de către stat (nu de choregi). Ei purtau măşti conforme cu rolul fiecăruia, perucă, o mantie lungă şi o încălţăminte cu tocuri foarte înalte, cothurnii. Rolurile feminine erau interpretate tot de bărbaţi. Şi actorii cîntau uneori, fie singuri, fie împreună cu corul. Părţile iambice erau declamate, dar probabil într-o manieră destul de cîntată, iar stilul interpretării a evoluat de la rigiditatea şi solemnitatea iniţială către un realism poate exagerat (cum reiese chiar din „Poetică"). Tendinţa realistă s-a manifestat şi în costumul actorilor, de vreme ce Euripide era luat în bătaie de joc de Aristofan pentru zdrenţele în care îşi

[2] *Strofa* era cîntată în timpul evoluţiei corului într-un sens al scenei, *antistrofa* în timpul revenirii sale şi aveau aceeaşi structură metrică; *epoda* era destinată să varieze uneori simetria oarecum monotonă a strofelor şi antistrofelor.

îmbrăca actorii. În tragedia primitivă, partea liric-corală predomina, subordonîndu-şi acţiunea şi dialogul ; cu vremea, proporţia s-a inversat. Rolul coriştilor era, în general, acela al unor martori ai acţiunii, de condiţie umilă, care îşi exprimă în termeni de obicei respectuoşi simpatia pentru un personaj sau altul, comentînd sau interpretînd situaţiile dramatice, dar cu o participare limitată la acţiune.

Structura tragediei. În alcătuirea unei tragedii greceşti, intrau de obicei următoarele părţi (menţionate pe scurt şi de Aristotel în „Poetica") :

1. Prologul (πρόλογος), partea monologată sau dialogată care preceda intrarea corului şi enunţa subiectul piesei şi situaţia de la care pornea ; în tragediile cele mai vechi, acest rol îl avea chiar corul.

2. Parodos (πάροδος), cîntecul care însoţea intrarea corului.

3. Episoadele (ἐπεισόδια), adică scenele interpretate de actori şi care constituiau acţiunea propriu-zisă a tragediei (cuvîntul ἐπεισόδιον însemna probabil la origine intrarea unui singur actor, care anunţa ceva corului).

Episoadele puteau însă conţine şi pasaje lirice, lamentaţii, cîntece incidentale ale corului etc., şi anume :

4. Stasimon (στάσιμον), cîntece ale corului în poziţie fixă (în opoziţie cu parodos, cîntecul de intrare) ; stasimonul conţinea reflecţii sau expresii ale emoţiilor resimţite în cursul ultimului episod ; cu vremea însă legătura dintre cor şi acţiune slăbeşte şi Agathon o taie complet, instituind nişte *embolima,* interludii pur muzicale între episoade.

5. După ultimul stasimon urma un exodos (ἔξοδος) adică scena finală şi ieşirea corului.

Tragedia greacă a păstrat multă vreme ceva din spiritul ei religios inițial. Corurile sînt în fond supraviețuirea dansurilor magice destinate să îndepărteze molimele, să aducă ploaia etc. Tragedia se mărginea să ilustreze o singură situație patetică, fără intrigă și cu puțină acțiune. Eschyl a introdus ideea intervenției divine în ordinea faptelor, iar Sofocle a prezentat raporturile complexe dintre voința divină, cea umană și întîmplare și a dezvoltat *peripeția,* momentul în care acțiunea tragediei își schimbă cursul. O dată cu Euripide, peripeția devine mai complicată, mai izbitoare, mai abruptă ; *recunoașterea* (ἀναγνώρισις) se combină la el foarte des cu peripeția.

Drama satirică

Dramele satirice semănau în formă cu tragediile, dar tratau părți grotești, rizibile din vechile legende, sau tratau legendele în acest spirit. Ele însă nu trebuie, în nici un fel, confundate cu comedia, care nu era de inspirație mitică. Corul acestor piese reprezenta satiri, hibride făpturi dionisiace, cu trup și chip omenesc, cu blană și picioare de țap, cu urechi și coadă de cal. Vorba și gesturile acestora erau adesea obscene. Ei executau un dans violent, exaltat, numit *sikinnis.* Heracles figura adesea în aceste producții, ca personaj semicomic. Cum s-a văzut mai sus, fiecare dintre cei trei competitori dramatici avea dreptul să prezinte la concurs trei tragedii și o dramă satirică ; cu vremea însă, numărul lor s-a redus la una pe concurs.

Inventator al genului este considerat *Pratinas,* care a trăit pe la începutul secolului V. Drame satirice au scris aproape toți poeții tragici, dar nu ni s-au păstrat

decît „Cyclopii“ lui Euripide şi un fragment din „Urmăritorii“ lui Sofocle.

Mimul

Dintr-o spontană producţie populară, la început exclusiv mimată, mimul a devenit un gen literar datorită lui *Sophron din Siracuza,* probabil contemporan cu Euripide. Mimii erau scrieri în proză, mici schiţe dialogate (între două femei sau doi bărbaţi, niciodată mixte), reprezentînd scene din viaţa curentă, dar fără acţiune şi intrigă dramatică. Pretextul mimilor era mărunt: o întîlnire, o cumpărătură, o sărbătoare etc., limba lor era dialectul doric vorbit, nealterat de nici o convenţie, iar farmecul lor stătea în vivacitatea conversaţiei şi în prospeţimea şi naturaleţea tonului.

După cît relatează Diogenes Laertios, mimii lui Sophron au plăcut mult lui Platon, al cărui gust nu era de bună seamă vulgar şi care, spune acelaşi doxograf, i-a imitat în dialogurile sale.

După Sophron (din opera căruia mai avem cîteva fragmente), mimul a fost continuat de fiul său *Xenarchos,* dar nu se ştie nimic despre opera acestuia. Mimul a continuat fără îndoială să existe, căci îl regăsim în perioada alexandrină, în formă versificată la *Theocrit* (ale cărui „Siracuzane“ sînt imitate după Sophron) şi la *Herondas,* amîndoi probabil siracuzani.

Comedia

Originile. Informaţiile noastre asupra obscurelor origini ale comediei se reduc cam la ce spune Aristotel în „Poetica“. Aceste origini sînt, fără îndoială, populare şi punctul lor de plecare este un fel de procesiune dionisiacă

de cheflii κόμος înseamnă „chef, petrecere") care dansau și cîntau, adresînd trecătorilor vorbe glumețe sau obscene.

Prima oară, comedia capătă o formă cultă și regulată în Sicilia, la Megara Hyblea, datorită lui *Epicharmos*. Comediile lui Epicharmos, scrise în dialect doric, nu aveau cor, pe cît se pare, și tratau subiecte generale și caractere tipice (parazitul, bețivul etc.). În Atica, reprezentațiile comice erau, probabil, de origine rurală, legate de cultul lui Dionysos, ca și tragedia ; ele s-au dezvoltat sub influența comediei siciliene, sub cea a mimului și a altor reprezentații mimice doriene.

Comedia veche. Ca și tragediile, comediile se reprezentau la sărbătorile consacrate lui Dionysos. Concurau, de fiecare dată, cinci autori cu cîte o singură piesă. Structura normală a unei comedii conținea următoarele părți [3] :

1. Un prolog (πρόλογος), adică expunerea subiectului.

2. Un parodos (πάροδος), adică intrarea corului, cu o structură complexă și animată.

3. Un agon (ἀγών), dispută violentă între doi adversari, dintre care are cîștig de cauză cel care reprezintă ideile poetului.

4. O parabasis (παράβασις), constituită : a) dintr-un discurs în metru anapestic, adresat de corifeu publicului, începînd cu un scurt cîntec și sfîrșind cu o frază foarte lungă, recitată dintr-o suflare ; b) din două invocații lirice către un zeu (ᾠδή și ἀντωδή) urmate fiecare de cîte un cuplet satiric despre evenimentele curente *(epirrhema* și *antepirrhema)*.

---

[3] Trebuie însă să se țină seama de faptul că evoluția comediei este mai rapidă decît a tragediei și mai puțin frînată de reguli.

5. Un număr de episoade (ἐπεισόδια), în metru iambic, separate prin cîntece ale corului ; aceste scene sînt foarte vii şi variate şi sînt ilustrări demonstrative ale tezei principale, prezentată în agon.

6. Exodul (ἔξοδος), retragerea corului, care se face adesea sub forma unui cortegiu vesel care iese cîntînd şi dansînd.

Subiectul era, în general, simplu şi i se cerea să fie original, amuzant şi totodată satiric şi să exprime părerea poetului asupra unui eveniment curent de interes public. Rolul corului era mai degrabă să stîrnească decît să împace pe adversari şi să ia la sfîrşit, partea învingătorului. Personajele reprezentau fie persoane reale (Socrate etc.), fie personificări ale unor abstracţii (Pacea, Poporul etc.) şi erau şi într-un caz şi în altul pure caricaturi sau simboluri, nu reprezentări de fiinţe moralmente responsabile.

Actorii erau numai bărbaţi, îmbrăcaţi în haine de toate zilele şi purtînd măşti cu formă tipică şi uşor de recunoscut, cu trăsături violent marcate şi cu o expresie grotescă.

Corul comic număra, probabil, douăzeci şi patru de membri şi era adesea împărţit în două semicoruri. Coriştii erau costumaţi şi mascaţi conform cu rolul lor (de exemplu, în păsări, viespi etc.), dar, cînd dansau, îşi părăseau costumele. Dansurile aveau un rol important în reprezentaţia comică.

În mare, comedia veche era un amestec destul de curios şi de eterogen, de ceremonie religioasă, de satiră şi de critică serioasă (politică, filozofică, literară), de farsă şi de bufonerie.

Comedia medie şi cea nouă. În jurul anului 400, comedia atică îşi schimbă caracterul. După o fază de tranziţie, denumită în mod convenţional comedia medie, care

a durat pînă pe la 330, ea capătă forma bine caracterizată a așa-zisei comedii noi.

Caracteristicile acesteia sînt: dezvoltarea intrigii și a caracterelor, rafinarea comicului, care devine spiritual, introducerea unor intrigi de dragoste, absența atacului personal, crearea de personaje imaginare și tipice, reducerea considerabilă, aproape totală, a rolului corului, care ajunge doar să puncteze intervalele piesei cu dansuri și cîntece străine de subiect. Reprezentanții cei mai de seamă sînt: *Philemon, Menandros* și *Diphilos,* dintre care Menandros (342—292) ne este mai bine cunoscut; de la el s-au păstrat fragmente întinse din patru tragedii (*„Epitrepontes", „Samia", „Periceromene, „Heros"*) și fragmente mai mici din alte piese. Tema tipică a pieselor sale era seducerea sau violarea unei fete, abandonarea copilului, recunoașterea lui mai tîrziu, împăcarea și căsătoria părinților. Personajele secundare, oarecum convenționale, reprezintă pe tatăl supărat, pe sclavul șiret, pe curtezana bună la inimă etc. Piesele sale nu mai sînt propriu-zis niște comedii, ci aproape drame în sensul modern, căci prezintă viața în tristețea și veselia ei, într-un spirit înțelegător, tolerant și, pe alocuri, melancolic.

Teatrul grec

Conformația materială a unui teatru grec se explică prin destinația sa inițială, care era religioasă. În centru era *orchestra* (= «locul pentru dans» nu pentru cîntec, cum am înțelege noi astăzi), un spațiu circular în mijlocul căruia stătea *thymele,* altarul zeului. În jur, pe mai mult de jumătate din circumferința orchestrei, era *theatron* (= «locul de privit») unde stăteau spectatorii, pe rînduri circulare de bănci așezate de obicei pe coasta unui deal, pentru ca să se vadă de peste tot. În spatele orchestrei,

cu fața la public, se găsea *scena,* la origine un simplu perete de lemn cu trei uși, pe unde intrau și ieșeau actorii. În fața ei s-a adăugat probabil în cursul timpului o estradă puțin mai ridicată decît nivelul orchestrei. Un dispozitiv special (μηχανή, lat. *machina),* probabil un fel de macara, era destinat să aducă în fața scenei, pe sus, eventualele personaje divine. Mai există și un alt dispozitiv, *encyclema* (ἐγκύκλημα), un fel de platformă cu roți care putea trece prin ușa centrală a scenei și putea înfățișa spectatorilor ce se întîmplă în spatele acesteia (de pildă, în „Agamemnon" al lui Eschyl, pe Clytemnestra lîngă cadavrul lui Agamemnon și al Cassandrei). Rarele schimbări de scenă erau indicate prin mari panouri de lemn (περίακτοι) care se puteau roti în jurul unui pivot și pe care erau pictate imaginile caracteristice pentru fiecare scenă. Corul nu intra pe ușile scenei, ci prin trecerile (εἴσοδοι) dintre scenă și orchestră. Cîntăreții din fluier stăteau, probabil, pe treptele altarului, în mijlocul scenei. Cortină nu era. Cu vremea, lemnul scenei și al estradei a fost înlocuit cu marmură. Teatrele erau sub cerul liber, cu oarecare excepții, ca cea a Odeonului de pildă, care era relativ mic și avea acoperiș — pentru a fi mai propriu concursurilor muzicale.

DOUĂ NOȚIUNI FUNDAMENTALE ÎN TEORIA ARISTOTELICĂ A TRAGEDIEI : „MIMESIS" ȘI „CATHARSIS"

Chiar într-un comentar care nu are pretenția să trateze problemele estetice și filozofice generale pe care le pune „Poetica", două chestiuni totuși nu pot fi evitate: noțiunea de „mimesis", din înțelegerea căreia reiese esența concepției realiste a lui Aristotel asupra artei, și noțiunea de „catharsis", care cuprinde menirea tragediei, rolul ei social, după opinia Stagiritului.

Vom începe analiza noţiunii de „mimesis“ reamintind observaţiile lui N. G. Cernîşevski[4], că ea înseamnă „reproducere a realităţii“. În adevăr, Aristotel a întrebuinţat această noţiune estetică fundamentală în completă şi hotărîtă antiteză cu Platon. Dar, fiindcă noţiunea de „mimesis“ a fost folosită întîia oară de Platon în operele sale filozofice, mai ales în „Statul“ şi în „Legile“, înainte de a trece la Aristotel, trebuie să examinăm puţin modul de gîndire al lui Platon şi să arătăm cum a înţeles şi a aplicat el noţiunea de „mimesis“. „Marea problemă fundamentală a oricărei filozofii — spune Engels — este problema raportului dintre gîndire şi existenţă... După felul cum răspundeau la această întrebare, filozofii se împărţeau în două mari tabere. Cei care susţineau că spiritul a existat înaintea naturii... — alcătuiau tabăra idealismului. Ceilalţi, care considerau natura ca element iniţial, aparţineau diferitelor şcoli ale materialismului“[5].

Platon a răsturnat realitatea şi, considerînd lumea materială, lumea sensibilă drept o lume a aparenţei, a iluziei, a nefiinţei, în opoziţie cu lumea „adevăratei existenţe“ veşnice şi neschimbătoare, — lumea ideilor, — creat astfel idealismul obiectiv, adică acea variantă a idealismului care vede în ideea universală factorul prim, iar în natură şi viaţa socială, factorul secund. Lumea sensibilă, după cum arată Platon, seamănă cu o peşteră luminată de un foc, unde se află nişte prizonieri înlănţuiţi, nemişcaţi, întorşi cu spatele la lumina acelui foc. Obiectele aflate în spatele acestor prizonieri îşi proiectează umbrele pe fondul peşterii, iar prizonierii — care n-au văzut vreodată altceva decît umbrele — le consideră pe acestea

[4] N. G. Cernîşevski, *Ob iskusstve,* Izd. Akademii Hudojestv SSSR, M. 1950, pp. 162 şi 168.

[5] Marx-Engels, *Opere alese,* vol. II, ed. II, E.S.P.L.P., 1955, pp. 399 şi 401.

drept realităţi. Prin urmare, ceea ce percepem noi sînt doar umbre. În schimb, prin idei, Platon înţelege arhetipurile eterne şi neschimbătoare ale tuturor lucrurilor din lumea ce ne înconjură, arhetipuri care nu există în conştiinţa noastră, ci există în sine, într-o lume care nu poate fi localizată spaţial; din ele s-a născut lumea sensibilă, prin participarea lucrurilor la ideea respectivă (μέθεξις), prin copii sau imitaţii ale ideilor. Prin această fantasmagorie idealistă, mărul, para, caisa devin realităţi secundare, simple copii ale unui fruct abstract şi imaterial, iar fructul-noţiune, fructul-model e proclamat realitatea autentică.

Această concepţie a lui Platon în domeniul teoriei cunoaşterii a determinat şi modul lui de a interpreta problemele teoretice ale artei şi, prin aceasta, noţiunea de „mimesis".

Poezia se leagă de obiectul ei prin „mimesis", adică imitare, reproducere, copiere a realităţii. Pentru Platon însă, lumea pe care o percepem prin simţuri nu este decît o palidă fantomă a existenţei reale şi, ca atare, poezia este reproducerea unei lumi fantastice, îndepărtate de adevăr, iluzorii.

Platon îşi exprimă convingerea că orice poezie cauzează ruina sufletului acelora care o ascultă, dacă ei nu posedă un antidot, adică cunoaşterea lucrurilor ce există în mod real[6]. Arta nu se bazează pe adevărata cunoaştere, de care — după gîndirea platonică — nu sînt capabili decît foarte puţini oameni. Orice gen de obiecte, de exemplu, genul unui pat de lemn, are ideea sa, care este produsă de divinitate. Această idee pluteşte în faţa meseriaşului cînd el creează un anumit exemplar

---

[6] Platon, *Republica*. ed. Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1934, 595b: **λώβη ἔοικεν εἶναι πάντα τὰ τοιαῦτα τῆς τῶν ἀκουόντων διανοίας, ὅσοι μὴ ἔχουσι φάρμακον το εἰδέναι αὐτὰ οἷα τυγχάνει ὄντα.**

al genului respectiv. Cum însă numai ideea e reală şi adevărată, meseriaşul execută doar o copie, care nu reprezintă realitatea [7]. Deci, el nu face esenţa patului, nu poate face patul real, ci ceva asemănător cu patul real, care nu constituie realitatea [8]; pictorul, zugrăvind patul meseriaşului, execută acum o imitaţie după această copie. Prin urmare, potrivit concepţiei lui Platon, *patul* se prezintă sub trei forme: una e forma naturală, adică cea reală, al cărei autor este divinitatea; a doua este aceea executată de meşterul tîmplar, a treia este aceea a pictorului. Astfel, pictorul, tîmplarul şi divinitatea prezidează cele trei feluri de paturi [9].

Imitaţia artistului („mimesis“) este astfel îndepărtată de natură, adică de realitate, cu trei grade [10]. Poetul tragic, pentru că este tot un imitator, va fi şi el la trei trepte depărtat de adevăr, ca toţi imitatorii de altfel [11]. După cum pictorul imită aparenţa, nu realitatea [12], poeţii, la rîndul lor, nu reproduc nici ei decît fantome, nu lucruri reale [13].

Toţi poeţii, începînd cu Homer, spune Platon, nu sînt decît imitatori de imagini şi nu ating adevărul [14]. Creatorul de fantome, imitatorul nu înţelege nimic din realitate,

---

[7] *Ibidem,* 597a: οὐ τὸ εἶδος ποιεῖ, ὅ δή φαμεν εἶναι ὅ ἐστι κλί, νη, ἀλλὰ κλίνην τινά...

[7] *Ibidem,* 597a: οὐκοῦν εἰ μὴ ὅ ἐστιν ποιεῖ, οὐκ ἂν τὸ ὂν ποιεῖ, ἀλλά τι τοιοῦτον οἷον τὸ οὔ, ὂν δὲ οὔ.

[9] *Ibidem,* 597b: οὐκοῦν τριτταί τινες κλῖναι αὗται γίγνονται· μία μὲν ἡ ἐν τῇ φύσει οὖσα, ἥν φαῖμεν ἄν, ὡς ἐγῷμαι, θεὸν ἐργάσασθαι ἤ τιν' ἄλλον;... μία δέγε ἥν ὁ τέκτων... μία δέ ἥν ὁ ζωγράφος... ζωγράφος δή, κλινοποιός, θεός, τρεῖς οὗτοι ἐπιστάται τρισὶν εἴδεσι κλινῶν.

[10] *Ibidem,* 597c.

[11] *Ibidem,* 597e: τοῦτ' ἄρα ἔσται καὶ ὁ τραγῳδοποιός, εἴπερ μιμητής ἐστιν, τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως και τῆς ἀληθείας πεφυκώς, καὶ πάντες οἱ ἄλλοι μιμηταί.

[12] *Ibidem,* 598b,c,d,

[13] *Ibidem,* 599a: φαντάσματα γάρ. ἀλλ' οὐκ ὄντα ποιοῦσιν.

[14] *Ibidem,* 599c

el nu cunoaşte decît aparenţa[15]. În general, orice artă imitativă îşi îndeplineşte opera departe de adevăr[16].

Astfel, Platon a ajuns la condamnarea poeziei, la alungarea ei din statul său ideal. Capetele de acuzare ale lui Platon la adresa poeziei se rezumă la următoarele trei puncte principale:

1) nu exprimă realitatea, la care nu poate ajunge decît filozofia, ci reproduce numai palide imagini ale realităţii şi, de aceea, se găseşte la trei grade depărtată de adevăr[17];

2) este necuviincioasă şi imorală în reprezentările ei, pentru că, atunci cînd imită pe zei şi pe eroi, le aplică mediocritatea, viciile şi pasiunile naturii umane[18], iar cînd imită pe oameni, înfăţişează uneori pe cei răi în stare de fericire, iar pe cei buni în nenorocire[19];

3) nu se întemeiază pe regiunea înaltă şi raţională a sufletului, ci, dimpotrivă, agită pasiunile josnice, care culminează în plăcere şi durere[20].

Din cauză că poezia se adresează părţii inferioare a sufletului uman, tragedia excită şi intensifică sensibilitatea, iar comedia produce o înclinare spre luarea în rîs, adică amîndouă slăbesc partea raţională şi bărbătească a sufletului. De aceea, Platon exclude poezia din statul ideal, neadmiţînd decît cîntece de laudă în cinstea zeilor şi a oamenilor virtuoşi[21].

---

[15] *Ibidem*, 601c: ὁ τοῦ εἰδώλου ποιητής, ὁ μιμητής, φαμέν, τοῦ μὲν ὄντος οὐδὲν ἐπαίει, τοῦ δὲ φαινομένον.

[16] *Ibidem*, 603b: καὶ ὅλως ἡ μιμητικὴ πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας ὂν τὸ αὑτῆς ἔργον ἀπεργάζεται; cf. şi 605 c.

[17] *Ibidem*, 596 şi urm.

[18] *Ibidem*, 377d — 383c; 386—392.

[19] *Ibidem*, 392a-c; 380b,c; 363—364; *Legile*, 660 e.

[20] *Ibidem*, 603d — 607c; cf. 386 şi urm.

[21] *Ibidem*, 607a.

Aristotel, primul critic al teoriei ideilor[22], în calitatea sa de filozof apropiat cu totul de materialism, are în această materie o concepție radical opusă celei platonice și în care dovedește că „mimesis“ înseamnă reproducerea realității vieții omenești, o formă de cunoaștere a lumii.

Aristotel ia în considerare cu deosebit interes toate formele poeziei. Epopeea și tragedia, ditirambul și, în cea mai mare măsură, cîntul din flaut și din cithară sînt toate imitații și se deosebesc între ele, fie că imită prin mijloace diferite, fie că imită obiecte diferite, fie că imită într-un fel deosebit și nu în același fel (1, 1447a 13 și urm.). În acest mod, continuă Aristotel, unii realizează imitația prin culori și desene, datorită tehnicii și deprinderii pe care o au (cum e cazul picturii), alții practică imitația prin glas, folosind ritmul, graiul și melodia.

Imitatorii înfățișează oameni în acțiune și aceste înfățișări variază după caracterele prezentate (2, 1448a 1 și urm.), fie oameni plini de vicii, fie virtuoși. După ce dă exemple din domeniul picturii, trecînd la poezie, Aristotel citează pe Homer și alți poeți, subliniind deosebirea dintre tragedie și comedie (2, 1448a 16 și urm.), întrucît comedia năzuiește să înfățișeze oameni inferiori, iar tragedia, oameni superiori. În capitolul următor (3, 1448a 21 și urm.), el enumeră diferitele specii de poezie în legătură cu diferitele moduri ale imitației. Poetul poate imita în două moduri deosebite: în formă narativă, cum procedează Homer, sau în formă dramatică, prin prezentarea unor personaje în acțiune. Astfel, dintr-un punct de vedere, Sofocle poate fi considerat imitator (μιμητής) de același fel cu Homer, întrucît amîndoi imită persoane cu caractere superioare și, din alt punct de vedere, poate fi considerat de același fel cu Aristofan, pentru că amîndoi înfățișează persoane în acțiune, personaje dramatice.

---

[22] Aristotel, *Metafizica*, I, 9.

În capitolul 4 al *„Poeticii"* sale, Aristotel exprimă, deşi într-un text extrem de dens şi de scurt, două idei fundamentale ale concepţiei sale estetice privitoare la noţiunea de „mimesis". Aceste principii estetice de bază pun într-o lumină adevărată gîndirea materialistă a filozofului, care arată, în mod hotărît, valoarea poeziei ca instrument de cunoaştere şi valoarea ei estetică.

Două par a fi, în general, cum scrie Aristotel, cauzele care au dat naştere poeziei, şi aceste cauze sînt proprii naturii umane. Imitarea este ceva firesc oamenilor încă din copilărie; prin aceasta, ei se deosebesc de celelalte fiinţe, deoarece fiinţa umană este cea mai înclinată spre imitaţie şi îşi dobîndeşte prin imitaţie primele cunoştinţe. În al doilea rînd, toţi oamenii se bucură de produsele imitaţiei. O dovadă a acestui fapt este ceea ce se întîmplă în realitate: în domeniul lucrurilor pe care le vedem în natură, dacă contemplăm imaginile acestora reproduse cu cea mai mare exactitate, avem un sentiment de bucurie, chiar dacă e vorba de formele animalelor celor mai josnice şi ale leşurilor. Cauza este şi faptul că cunoaşterea nu-i numai pentru filozofi lucrul cel mai plăcut, ci şi pentru ceilalţi oameni deopotrivă; dar ei (ceilalţi oameni) participă la aceasta în mică măsură. De aceea, se bucură cei care văd imaginile, pentru că au prilejul ca, prin contemplare, să capete cunoştinţe şi să deducă ce reprezintă fiecare lucru (cf. 4, 1448b 4—17).

Această idee este deosebit de importantă pentru caracterizarea concepţiilor Stagiritului, în calitatea sa de filozof al păturilor democraţiei sclavagiste din Atena.

Imitaţia, adică reproducerea diferitelor aspecte ale vieţii, ale realităţii înconjurătoare este — după Aristotel — un mijloc de cunoaştere a lumii şi, totodată, un prilej de bucurie pentru om, ceea ce dovedeşte concepţia sa realistă despre artă. În schimb, pentru Platon cunoaşterea

realităţii este accesibilă numai unei elite, filozofii şi discipolii lor, singurii care au, din această cauză, dreptul de a-i conduce pe ceilalţi oameni.

Pe linia aceasta a realismului, Aristotel face un nou pas mai departe, în capitolul 9 al „Poeticii“ (9, 1451a 36—1451b 10), în care pune o problemă de o foarte mare importanţă, anume că poezia este mai filozofică decît istoria.

Datoria poetului, scrie Aristotel, nu e de a povesti lucrurile întîmplate, ci acele lucruri care ar putea să se întîmple, adică cele posibile potrivit cu legile verosimilităţii şi necesităţii. Istoricul şi poetul, continuă Aristotel, nu se deosebesc prin faptul că unul scrie în versuri şi altul scrie în proză ; istoria lui Herodot, de exemplu, ar putea să fie pusă în versuri, şi chiar în versuri ar rămîne tot istorie. Deosebirea stă în faptul că istoricul povesteşte cele întîmplate, iar poetul cele ce ar putea să se întîmple. De aceea, poezia are un caracter mai filozofic şi mai înalt decît istoria.

Poezia, în adevăr, caută să înfăţişeze generalul, iar istoria particularul.

N. G. Cernîşevski [23] apreciază cu multă căldură modul în care Aristotel pune această problemă : „Ce bine defineşte el — scrie N. G. Cernîşevski — raportul dintre poezie şi filozofie : poezia, care înfăţişează viaţa omenească din punct de vedere general, care nu prezintă amănuntele întîmplătoare şi fără valoare, ci ceea ce este esenţial şi caracteristic în viaţă, are un merit mult mai mare, filozofic. Sub acest raport, poezia este mai presus, după părerea lui, decît istoria, care trebuie să descrie fără alegere şi ceea ce-i important şi ceea ce nu-i important, fapte întîmplătoare, care nu au nici un fel de însemnătate interioară“.

---

[23] N. G. Cernîşevski, *Op. cit.*, p. 172.

Observația adîncă, genială a lui Aristotel cu privire la caracterul filozofic al poeziei față de istorie și, în special, cu privire la faptul că poezia urmărește să prezinte generalul, esențialul, nu particularul, că poezia are drept scop suprem, nu înfățișarea lucrurilor întîmplate, ci a acelor lucruri care se pot întîmpla conform cu legile verosimilității și necesității ținînd însă seama de specificul situațiilor și al caracterelor înfățișate, ne arată că, în aceste idei aristotelice principiale, se află germenul, elementul primordial al concepției despre tipic în artă, care domină astăzi orientarea realistă.

Aceste considerații ilustrează că, pentru Aristotel, „mimesis" nu înseamnă o simplă copiere mecanică, fotografică a realității, ci o reproducere plină de înțelegere, obținută în urma unei analize minuțioase prin care sînt puse pe primul plan aspectele esențiale ale realității și în care se respectă regulile de redare fidelă a împrejurărilor, a personajelor, a adevărului vieții.

Este cazul să menționăm că, în majoritatea lor, cercetătorii burghezi nu-și dau seama de deosebirea dintre accepțiunea noțiunii de „mimesis" la Platon și semnificația ei în „Poetica" lui Aristotel, avînd tendința de a considera concepția Stagiritului în această problemă ca preluată direct de la Platon sau chiar coincizînd cu concepția acestuia. Putem cita, în această privință, părerile exprimate de Georg Finsler[24], Friederich Stählin[25], Au-

---

[24] Georg Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik,* Leipzig, M. Spirgatis, 1900, pp. 11, 25, 32—33, 63.

[25] Friederich Stählin, *Die Stellung der Poesie in der platonischen Philosophie,* München, C. H. Beck, 1901, pp. 11, 12. 35, 59.

gusto Rostagni[26], K. Svoboda[27], Ernesto Bignami[28], Ferdinando Albeggiani[29] etc.

Or, analiza „Poeticii" şi a noţiunii de mimesis arată că între concepţia estetică a lui Aristotel şi aceea a lui Platon există o serie de contradicţii, care diferenţiază radical modul lor de gîndire în acest domeniu, lucru pe care l-am schiţat, în esenţă în cele arătate mai sus.

În teoria estetică despre „mimesis" este uşor de observat consecvenţa poziţiei materialiste a lui Aristotel, care concepe arta ca o oglindire a realităţii, ca o formă adîncă de cunoaştere a lumii, bazată pe legile verosimilităţii şi necesităţii.

De aceea, Aristotel poate fi considerat drept predecesor îndepărtat al concepţiei materialiste în estetică.

Aristotel, în „Politica"[30], a socotit foarte importantă problema despre „catharsis". „Deoarece admitem diviziunea cîntecelor aşa cum o împart filozofii în cîntece morale, practice, şi cîntece care excită entuziasmul, cît şi existenţa unei armonii particulare pentru fiecare dintre ele, în aşa fel că fiecare parte admite în mod natural un gen special de armonie, putem spune că întrebuinţarea muzicii nu se limitează la un singur fel de utilitate, ci are mai multe utilităţi. În adevăr, ea poate fi de folos

---

[26] Augusto Rostagni, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell' estetica antica*, Firenze, Tip. Ariani, 1921, pp. 8 şi urm.

[27] K. Svoboda, *L'Esthétique d'Aristote*, Brno, 1927, pp. 22, 38, 43.

[28] Ernesto Bignami, *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Firenze, Felice le Monnier Editore, 1932, pp. 23, 129, 134.

[29] Ferdinando Albeggiani, *Aristotele, La Poetica* (Introduzione, traduzione, commento), Firenze, La Nuova Italia, 1934, pp. XLVI, LI, LIII.

[30] Aristotelis, *Politica*, ed, Susemihl-Immisch, editio altera correctior, Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri, 1929, VII, 7, 4 şi 6.

atît învăţăturii, cît şi *catharsei* (ce înţelegem prin *catharsis* vom expune acum pe scurt — pentru a reveni apoi mai pe larg în tratatul despre „Poetică") ; în al treilea rînd, ea poate fi de folos pentru desfătare, ca mijloc de destindere şi odihnă, după o acţiune intensă. Este evident că trebuie folosite toate felurile de armonie, însă nu în acelaşi chip ; pentru educaţie, trebuie folosite cîntecele cele mai morale, dar în audiţiile de muzică instrumentală, şi cîntecele practice şi cele care aţîţă entuziasmul. Afectul, care se iveşte puternic în unele suflete, există în toate sufletele, dar diferă mai mult sau mai puţin, de pildă mila, teama şi chiar entuziasmul. În adevăr, unii oameni sînt deplin stăpîniţi de aceste zguduiri sufleteşti ; totuşi, sub influenţa melodiilor sacre, cînd vin în contact cu melodii care le răscolesc sufletul, îi vedem dintr-o dată potoliţi, ca şi cînd ar fi găsit un leac şi o uşurare purificatoare. Acelaşi lucru trebuie să-l simtă în mod necesar şi oamenii cuprinşi de milă, de frică şi, în general, cei cuprinşi de pasiuni ; toţi simt un fel de purificare şi o uşurare, însoţită de plăcere. Tot aşa şi cîntecele cathartice (uşurătoare) oferă oamenilor o bucurie nevătămătoare. De aceea, cu astfel de armonii şi astfel de cîntece trebuie să formăm artiştii care se ocupă cu muzica de teatru".

În „Politica" VIII,7, Aristotel încearcă, după anumite criterii stabilite anterior de alţi filozofi, să indice pentru cititor domeniul diferitelor tipuri de muzică, într-un stat bine orînduit. După părerea sa, muzica poate fi întrebuinţată în mai multe scopuri, în primul rînd ca parte a educaţiei tineretului, în al doilea rînd pentru *catharsis* şi în al treilea, pentru desfătare şi destindere.

În textul din „Politica" este vorba despre o „catharsis" muzicală. Sensul dat de Aristotel acestei acţiuni este clar, filozoful menţinîndu-se în mod riguros în domeniul

terapeutic. Aristotel înţelege aici prin „catharsis", acţiunea de medicaţie care se aplica în antichitate, cu ajutorul muzicii, la lecuirea exaltaţilor (cazuri de extaz, entuziasm orgiastic sau chiar nebunie). Cei vechi socoteau că melodiile, îndeosebi cele „entuziaste", pot provoca o înălţare a emoţiei, căreia îi urmează în mod necesar o descărcare a preaplinului afectiv, deci o reducere sensibilă a afectelor. Dar, continuă Aristotel, nu numai exaltaţii pot fi eliberaţi de povara unui chin sufletesc prin acţiunea binefăcătoare a muzicii. Anumite afecte care apar puternice şi deformate în psihicul unor persoane sînt proprii tuturor oamenilor, deosebirea constînd numai în gradul de intensitate. Printre aceste afecte, alături de entuziasm, Aristotel citează *frica* şi *mila*. Prin urmare, nu numai cei aflaţi într-o stare de exaltare pot să se bucure de efectul curativ al muzicii, ci şi orice om obişnuit, în sufletul căruia aceste sentimente au căpătat o anumită pondere. Ca fiu de medic, Aristotel n-a utilizat preocupările medicale moştenite de la tatăl său numai în sfera istoriei naturale, ci şi în domeniul studiilor asupra artei.

În vechile practici mistice, acţiunea cathartică a muzicii asupra celor zdruncinaţi nervos era un lucru obişnuit, des pomenit în texte. Misterele îndeosebi, ca de pildă cele dionisiace, în timpul cărora se intonau melodii clasificate de Aristotel drept „entuziaste", erau socotite unul dintre cele mai potrivite prilejuri pentru potolirea unor astfel de stări[31]. Principiul de acţiune al acestui gen de muzică, adică cea cathartică, era în fond acelaşi cu cel practicat de şcoala medicală a lui Hippocrate. Principiul hippocratic se baza pe încercarea de a elimina surplusul de „umori" nocive din corp, pe calea unei intervenţii oarecare. După cum se ştie, teoria lui Hippocrate

---

[31] J. Croissant, *Aristote et les mystères,* Paris-Liège, 1932, pp. 12 şi urm.

asupra vitalității umane prevedea menținerea bunei stări a organismului, condiționînd-o de echilibrul a patru elemente, denumite de medicul grec „umori“, şi anume: sîngele, bila galbenă, bila neagră şi flegma. Dacă unul dintre aceste patru elemente depăşeşte la un moment dat proporția echilibrului necesar funcționării normale a organismului, omul se îmbolnăveşte, şi buna dispoziție revine abia după eliminarea surplusului producător de tulburări.

E adevărat că, în „Politica“ VIII,7, Aristotel nu dă explicații ample asupra înțelesului termenului *„catharsis“*. „Ce înțelegem prin *catharsis* vom expune acum pe scurt — scrie el — pentru a reveni apoi mai pe larg în tratatul despre „Poetică“. Aristotel se mulțumeşte, deocamdată, să precizeze că, prin „catharsis“, el înțelege o acțiune asemănătoare „unui leac şi unei uşurări purificatoare“ (ὥσπερ ἰατρείας καὶ καθάρσεως). In „Poetica“, nu întîlnim, totuşi, sub forma în care ni s-a păstrat tratatul, pasajul menționat de Aristotel. Termenul de „catharsis“ apare numai în definiția dată de Aristotel tragediei, şi anume: „...tragedia este imitația unei acțiuni alese şi depline, cu o anumită întindere, într-o limbă frumoasă, deosebită ca formă, potrivit diferitelor părți ale tragediei, imitație făcută de personaje în acțiune, iar nu printr-o povestire, şi care, stîrnind mila şi frica, săvîrşeşte purificarea caracteristică unor asemenea emoții“ (6, 1449b).

Definiția tragediei, cuprinsă în capitolul 6 din „Poetica“, se referă însă la un alt tip de „catharsis“, şi anume la o „catharsis“ tragică, nu muzicală. Deşi, în „Poetica“, Aristotel nu lămureşte ce înțelege prin „catharsis“ (acțiunea purificatoare a tragediei), este neîndoielnic că el avea, totuşi, în vedere o acțiune similară, dacă nu identică cu cea a catharsei muzicale: „...stîrnind mila şi frica,

(tragedia) săvîrşeşte purificarea caracteristică unor asemenea emoţii“. Dar, aşa cum s-a arătat mai sus, „purificarea“ aceloraşi stări sufleteşti se producea, după cum susţine filozoful, şi pe calea unui anumit tip de muzică (practică, entuziastă)[32]. Comunitatea mijloacelor de vindecare a unor stări identice presupune şi o asemănare fundamentală de procedee; prin urmare, „catharsis“ tragică n-a putut fi altfel concepută de Aristotel decît tot ca o acţiune cu un caracter medical şi în sensul unei transformări morale, aşa cum au privit-o unii cercetători moderni.

Interpretarea materialistă a concepţiei lui Aristotel pe linie medicală a fost formulată încă în secolul trecut de Jacob Bernays[33] şi Henri Weil[34]. Georg Finsler[35] a arătat, la rîndul său, că Aristotel şi-a construit teoria despre „catharsis“, analizînd modul cum, prin trezirea puternică a afectelor milei şi fricii de către ficţiunea tragică, ele pot fi reduse la o măsură justă; această reducere se face prin eliminarea surplusului vătămător din sufletele unde ajunseseră să aibă un rol predominant. Finsler atrage atenţia că, de nenumărate ori, Aristotel a privit muzica drept un mijloc educativ şi recreativ de prim ordin. Atunci cînd insistă însă că muzica are şi un rol cathartic, dînd ca exemplu pe cei atinşi de delir, alături de care enumeră, apoi, pe cei sensibili la *milă* şi la *frică* (stări sufleteşti ce nu mai pot fi socotite entuzias-

---

[32] *Politica,* VIII, 7, 6.

[33] Jacob Bernays, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama,* Berlin, 1880, Verlag von W. Hertz, 1857, pp. 1—2, 7—8, 10—11, 13, 15.

[34] Henri Weil, *Études sur le drame antique,* Paris, Hachette, 1897, pp. 159, 160, 161.

[35] Georg Finsler, *Op. cit.,* pp. 96 şi urm.

tice), el acordă acestor stări o mare importanță, făcînd astfel o punte de legătură între catharsis muzicală și cea tragică.

Același lucru îl susține și Ferdinando Albeggiani[36]. Prin cuvîntul „catharsis“, remarcă Albeggiani, Aristotel a afirmat — pentru prima oară în istoria gîndirii — un caracter esențial al artei: acela de „purificare“, exercitată în cazul tragediei, asupra *milei* și *fricii*. Albeggiani atrage atenția și asupra termenului φιλάνθρωπον „omenia“ („Poetica“, 13, 1453a), care reprezintă tot un sentiment tragic, alături de *milă* și *frică*. Φιλάνθρωπον este sentimentul de solidarizare al omului cu semenii săi în suferință și constituie una dintre principalele verigi de legătură emotivă între ficțiunea tragică și spectator.

Deosebirea fundamentală între „catharsis“ muzicală și cea tragică trebuie văzută în faptul că acțiunea celei dintîi este destinată, în primul rînd, exaltaților nervoși și celor de un tip comun acestora, pe cînd „catharsis“ tragică — prin impresia profundă pe care un subiect tragic o stîrnește asupra spectatorilor — acționează purificator asupra emoțiilor obișnuite, curente în viața zilnică. Numai din acest punct de vedere sînt întrucîtva legitimate — dar numai parțial — exigențele acelora care văd în „catharsis“ și un fenomen estetic.

Latura estetică în „catharsis“ (tragică) ar consta, după unii cercetători, în următoarea condiție: „purificarea“ pasiunilor nu poate fi produsă prin aplicarea unui antidot, tot pasional, indiferent sub ce formă. *Mila* și *frica*, dacă vor fi aplicate ca medicație sub înfățișarea lor din viața obișnuită, pentru domolirea unor pasiuni identice, nu pot avea nici un efect pozitiv. Ca să obținem efectul

---

[36] Ferdinando Albeggiani, *Op. cit.*, pp. LXXII, LXXVI, LXXXVII, XCI; XCII; XCVI.

dorit este necesar ca antidotul să fie aplicat în cadrul unei compoziții poetice unitare, armonioase, de la care se cere, totodată, și producerea unei desfătări de ordin estetic (ἡδονή). „Catharsis“ tragică este un fenomen distinct de ἡδονή, a cărei natură e mai ales de ordin intelectual, însă nu poate fi separată de ea.

În concluzie, din punctul de vedere al interpretării medicale, esența catharsei tragice constă în trezirea pe cale artificială a unor anumite afecte, cu scopul ușurării lor. Toți oamenii, într-o măsură sau alta, sînt supuși îndeosebi afectelor milei și fricii, care tulbură echilibrul sufletesc. Tragedia, trezind aceste afecte în spectator, produce descărcarea lor pe o albie inofensivă. Ușurarea încercată de spectator provoacă un sentiment de satisfacție, — și în aceasta constă specificul desfătării (ἡδονή) produse de tragedie.

★

În afară de interpretarea în sens medical a catharsei tragice la Aristotel, o altă direcție în studiile aristotelice a căutat să găsească în noțiunea „catharsis“ un sens moral. Așa au înțeles catharsa aristotelică teoreticienii literari din secolele XVII-XVIII și apoi Lessing, Hegel și alții. „Hamburgische Dramaturgie“ a lui Lessing conține cîteva pagini în care filozoful german a căutat să demonstreze că „purificarea“ înseamnă întoarcerea sufletului omenesc spre un făgaș moral. Interpretarea lui Lessing a stat la baza a numeroase lucrări despre Aristotel, avînd un punct de vedere asemănător. Contextul de idei în care se află expusă „catharsis“ muzicală în „Politica“, VIII, 7. 4—6 și legătura ce se poate stabili între „catharsis“ muzicală și cea tragică, în concepția lui Aristotel, nu

permite să fim de acord cu interpretarea în sens moralizant (îndreptare spre virtute) a termenului „catharsis".

★

O dată stabilită valoarea noţiunii de *catharsis* la Aristotel, rămîne să examinăm pe scurt ce concluzii se pot trage cu privire la poziţia lui Aristotel faţă de utilitatea socială a dramei, în raport cu Platon. Aşa cum s-a arătat mai sus, Aristotel a privit părerile lui Platon asupra poeziei dintr-un punct de vedere critic, lucru explicabil, dacă avem în vedere contingenţele sale strînse cu direcţia materialistă în filozofia greacă. Aceeaşi afiliere la materialism o întîlnim la Aristotel şi în problema catharsei, atunci cînd priveşte tragedia ca un mijloc binefăcător pentru eliminarea surplusului emoţional. În fond, „catharsis" aristotelică nu-i altceva decît un tratament homeopatic în domeniul spiritual. Platon susţine însă tocmai contrariul. Printre învinuirile aduse de Platon poeziei, una se referă tocmai la influenţa poeziei asupra fondului pasional al sufletului omenesc. După părerea lui Platon, în sufletul omului există diferite substrate. Cel mai bun (τὸ βέλτιστον) este cel ce ascultă de raţiune (ὁ λογισμός) [37], numit de Platon τὸ λογιστικόν. Cealaltă parte a sufletului este cea dominată de impresii şi care devine prada sentimentelor şi pasiunilor. Această parte Platon o numeşte iraţională (τὸ ἄλογον), irascibilă (τὸ ἀγανακτητικόν) [38]. Între aceste două părţi — cea raţională şi cea pasională — se dă o luptă aprigă. Fericirea individuală este condiţionată de dominaţia părţii

---

[37] *Republica*, X, 603a ; 604d.

[38] *Ibidem*, 604d ; o variantă pentru τὸ ἀγανακτητικόν se citeşte în cartea a III-a, 411a-c : τὸ θυμοειδές, căreia, în acest pasaj, Platon îi mai adaugă şi un al treilea substrat: τὸ ἐπιθυμητικόν.

raționale [39]. Puțini sînt însă aceia care, prin voință, pot să-și înfrîngă pornirile pasionale [40], să se lase pe deplin conduși în activitatea lor practică de rațiune, totodată și singurul mijloc pus la îndemîna muritorilor pentru a cunoaște realitatea. După Platon, poezia este o activitate mimetică ce păcătuiește, nu numai prin faptul că se îndepărtează de realitate cu trei grade, dar și fiindcă tulbură partea sufletească, ce ar trebui ținută în frîu. Poeții mimetici (dramatici) sînt vinovați — după concepția platonică — față de comunitate; căutînd să placă mulțimilor alcătuite din oameni de factură inferioară, ei apelează, în primul rînd, la fondul emoțional al acestora, insuficient călit și controlat de rațiune [41]. Deoarece tragedia și comedia nutresc partea sufletească care năzuiește să suspine și să se vaiete, sau să se veselească în mod grosolan, și, prin urmare, contribuie la tulburarea echilibrului sufletesc [42], Platon excludea tragedia și comedia din statul său ideal [43].

Și în această privință, Aristotel a adoptat o poziție complet opusă celei platonice. Plecînd de la lărgirea sferei de acțiune cathartică (medicală), atribuită curent numai anumitor ramuri ale muzicii, Aristotel a considerat și catharsa tragică drept un fenomen pozitiv, care nu duce la năruirea echilibrului sufletesc, ci, dimpotrivă, la deplina lui restabilire.

Cercetarea aplicării termenului de *catharsis* la Aristotel și la alți teoreticieni antici confirmă, pe cît se pare, justețea interpretării medicale. Trebuie, de asemenea, să luăm în considerare că toate felurile posibile de purificare

---

39 Care ascultă de prescripțiile legii (νόμος).
40 Ἐπιθυμίαι.
41 *Republica,* 605 a.
42 *Ibidem,* 606a-c.
43 *Ibidem,* 606e — 607a.

erau frecvent practicate în ritualitatea religioasă greacă; în acest domeniu ne întîlnim cu principiul „cui pe cui scoate“, principiu care, după Bernays, stă la baza catharsei aristotelice.

În toate interpretările catharsei, rămîne neîndoielnic un singur lucru: Aristotel, în opoziție cu Platon, consideră favorabilă acțiunea tragediei asupra publicului, iar teoria catharsei este o încercare de a lămuri în ce constă această influență favorabilă și în ce constă esența satisfacției pe care o încearcă spectatorul de la piesa care trezește în el sentimentele milei și fricii.

MARII DRAMATURGI GRECI

Eschyl

Eschyl (Αἰσχύλος) (524—456) este primul mare autor tragic al Atenei. S-a născut la Eleusis, lîngă Atena, dintr-o familie nobilă. A luat parte la războaiele medice; epitaful său (compus, după cît se spune, de el însuși), arată că a luptat la Marathon, iar descrierea luptei de la Salamina (din „Perşii") pare să fie făcută de un martor ocular. A fost dat în judecată pentru o pretinsă divulgare a misterelor de la Eleusis, dar a reuşit să se disculpe.

Pericle a fost choregul uneia dintre piesele sale, nu se ştie sigur care; către sfîrşitul vieţei, Eschyl a fost rivalul dramatic al lui Sofocle. A avut un fiu, şi el autor de tragedii. A vizitat în mai multe rînduri Siracuza, la invitația lui Hieron I și a murit la Gela, în Sicilia.

Poetul a scris aproximativ 90 de piese (tragedii și drame satirice), dintre care s-au păstrat şapte: „Rugătoarele", „Perşii", „Cei şapte contra Tebei", „Prometheu înlănţuit", şi trilogia „Orestia", formată din „Agamemnon", „Choeforele" şi „Eumenidele". A fost premiat pentru întîia oară în 484, cînd avea 40 de ani, şi ultima oară în 458, pentru „Orestia", cu doi ani înaintea morții.

Eschyl este considerat ca adevăratul întemeietor al tragediei grecești, atît prin introducerea celui de-al doilea

actor, care făcea posibilă desfăşurarea unei adevărate acţiuni dramatice, cît şi prin folosirea decorului (cu toate că Aristotel atribuie inventarea lui abia lui Sofocle) şi dezvoltarea dată costumului actorilor.

Una dintre primele tragedii ale lui Eschyl, „Rugătoarele", este simplă, fără acţiune propriu-zisă şi fără caractere individualizate. „Orestia", de la sfîrşitul carierei sale, are însă o intrigă închegată şi caractere bine definite.

Subiectele lui Eschyl sînt grandioase, adesea supraomeneşti, teribile şi, cu excepţia „Perşilor" (care se inspiră din războaiele medice) luate din mitologie. Limba tragediilor sale este bogată, sonoră, plină de metafore, iar frumuseţea lirică a corurilor a rămas neîntrecută. Opera sa e străbătută de un spirit religios întemeiat pe acceptarea fără critică a mitologiei tradiţionale. Printre ideile care domină creaţia lui Eschyl se numără aceea a Destinului, care stăpîneşte voinţa divină şi pasiunile omeneşti, ideea pedepsirii crimei din generaţie în generaţie şi cea a pedepsirii de către zei a trufiei omeneşti (ὕβρις). Principalele sale personaje sînt fiinţe stăpînite de o idee centrală, care le face uneori sublime, dar fără complexitate şi nuanţare psihologică.

Sofocle

Sofocle (Σοφοκλῆς) (496—406) este al doilea mare autor tragic al Atenei. S-a născut la Colonos, lîngă Atena. Tatăl său era proprietarul unui atelier de arme. Viaţa lui coincide aproape în întregime cu perioada de maximă prosperitate a Atenei, sub Cimon şi Pericle. N-a luat parte activă la viaţa politică şi n-a avut mari merite militare, deşi a fost de două ori strateg (comandant militar) şi, în 413, după dezastrul din Sicilia, a fost ales, datorită popularităţii sale, membru în comisia *probulilor,*

magistraţi care trebuiau să asigure tranziţia către o formulă politică adaptată situaţiei. A fost un om plăcut, plin de farmec, de distincţie şi de blîndeţe, cu un caracter echilibrat şi egal. Herodot şi Pericle au fost printre prietenii săi. A scris aproximativ 120 de piese şi a fost victorios cu 17 tetralogii (prima oară în 468, cînd l-a învins pe Eschyl). A lăsat doi fii, dintre care unul, Iophon, a scris şi el tragedii. A trăit şi a murit la Atena. După moarte, a fost divinizat şi i s-a instituit un cult.

S-au păstrat şi de la el numai şapte piese (ca şi de la Eschyl), şi anume, în ordine cronologică : „Antigona" (441), „Oedip rege", „Electra", „Aias" (deşi unii o socotesc anterioară „Electrei"), „Trahiniile", „Philoctet" (409), „Oedip la Colona" (reprezentată postum, în 401, de nepotul său, Sofocle cel tînăr, autor tragic şi el) ; s-a mai păstrat şi un fragment întins din drama sa satirică „Ichneutai" (Urmăritorii, Vînătorii), în care e vorba de hoţiile lui Hermes.

Sofocle a fost un inovator : el a introdus al treilea actor (dacă nu cumva l-a introdus totuşi Eschyl, despre care se spune că, în piesele cu trei actori, ar fi imitat pe mai tînărul său concurent), a introdus sau măcar a dezvoltat decorul, a sporit numărul coriştilor de la 12 la 15 şi a părăsit sistemul tetralogiilor, făcînd din fiecare piesă o unitate artistică autonomă. In sfîrşit, în ce priveşte concepţia sa dramatică, Sofocle prezintă personaje mai complexe şi mai nuanţate, micşorează intervenţiile şi influenţa voinţei divine, căutînd să-şi justifice intrigile, nu prin incidente exterioare acţiunii, ci prin caracterele personajelor şi prin raporturile dintre ele. Şi Sofocle acceptă religia tradiţională fără s-o discute şi fără să dea pieselor sale un ton filozofic şi speculativ. El îşi idealizează personajele, chiar dacă le lasă supuse lipsurilor şi slăbiciunilor omeneşti. Importanţa corurilor scade

în piesele sale, în favoarea dialogului, al cărui ton este proporționat cu personajele sale idealizate și lasă o impresie de simplicitate și de putere, mult deosebită de grandoarea solemnă și rigidă, de tumultul liric și spectaculos al pieselor lui Eschyl. Opera lui Sofocle reprezintă un izbutit moment de echilibru între stilul arhaic și inovațiile lui Euripide.

Euripide

Euripide (Εὐριπίδης) (480—406) este al treilea și ultimul mare poet tragic al Atenei. S-a născut la Salamina (după o legendă, în ziua celebrei lupte navale). A trăit retras, fără să participe în nici un fel la viața publică și se pare că a avut o fire întunecată. A scris 80 sau 90 de piese și a avut cinci victorii dramatice (prima în 441). După 408, s-a stabilit la curtea lui Archelaos, regele Macedoniei, unde a și murit (după o legendă, sfîșiat din întîmplare de cîinii de vînătoare ai regelui).

S-au păstrat din opera lui 17 tragedii și o dramă satirică: „Alcestis" (438) „Medeea" (431), „Hyppolit" (428), „Troienele" (415), „Elena" (412), „Orestes" (408), „Ifigenia în Aulis" (405), „Bacantele" (405) și, cu data nesigură, „Andromaca", „Heraclizii", „Hecuba", „Rugătoarele", „Electra", „Nebunia lui Heracles", „Ifigenia în Tauris", „Ion", „Fenicienele", „Rhesus" — poate neautentică — și drama satirică „Cyclopii".

Euripide alege de regulă situații violente și patetice, oameni stăpîniți de pasiuni sau chinuiți de impulsiuni contradictorii, și îi prezintă într-o manieră mai realistă decît marii săi predecesori. Pe de altă parte, piesele sale instituie o critică severă a miturilor și credințelor moștenite și chiar a societății — critică adesea scandaloasă pentru contemporanii săi prin originalitatea, independența și îndrăzneala ei, aplicată nu numai spiritului, ci și

materici miturilor, pe care le-a modificat adesea după ideile sale.

N-a fost un autor monoton, nici în alegerea subiectelor, nici în felul de a le trata: tristețea gîndurilor sale despre condiția umană e temperată de admirația și de iubirea pe care le arată pentru frumusețea morală și cea a naturii.

Personajele sale feminine constituie o serie remarcabilă de eroine, în bine sau în rău. A folosit pe scară mare prologul, recunoașterile, intervențiile divine. Corurile sale au farmec și grație și conțin adesea frumoase pasaje descriptive, nu totdeauna însă în strictă legătură cu subiectul tragediei. Stilul său este limpede, natural, uneori familiar, alteori pasionat.

Popularitatea pieselor lui Euripide a fost imensă și discuțiile suscitate de ele, aprinse. Comediile lui Aristofan sînt pline de aluzii, atacuri, satire, glume la adresa poetului. Trei anecdote transmise de Plutarch ilustrează bine faima întinsă de care se bucura Euripide. În una, se spune cum au fost eliberați unii dintre prizonierii atenieni de la Siracuza pentru felul plăcut în care recitaseră pasaje din Euripide; în alta, cum au fost lăsați să se refugieze în portul aceleiași Siracuze și cu același preț, niște călători urmăriți de pirați; în sfîrșit, în a treia, că generalii spartani au cruțat Atena de distrugere, în 404, după înfrîngerea acesteia, lăsîndu-se mișcați de un focean. care le-a cîntat primul cor din „Electra“ lui Euripide.

Aristofan

Aristofan (Ἀριστοφάνης) (448—380) este cel mai ilustru reprezentant al comediei vechi și singurul a cărui operă o cunoaștem. Familia lui se trăgea din insula Egina, unde tatăl său avea o mică proprietate. Puritatea originii sale ateniene a fost contestată.

Prima sa comedie, acum pierdută, „Daitales“, în care critica noul sistem de educaţie orăşenească şi lăuda vechile obiceiuri săteşti, a luat premiul al doilea în 427. „Babylonienii“ (de asemenea pierdută) s-a reprezentat imediat după răscoala insulei Mitylene împotriva Atenei, şi succesul ei a salvat pe bărbaţii mitylenieni de la exterminarea în masă pe care o plănuia Cleon. Piesa, care conţinea un cor de sclavi babylonieni care lucrau într-o moară (de unde şi titlul), era un atac violent împotriva politicii lui Cleon, care l-a şi dat în judecată pe comediograf, pentru origine străină şi înaltă trădare. Dar în 425, se joacă totuşi „Acharnanienii“, prima dintre comediile sale păstrate, în care atacurile împotriva lui Cleon continuau, căci piesa este o pledoarie pentru terminarea războiului de asuprire a foştilor aliaţi ai Atenei, deveniţi supuşii şi exploataţii ei. Piesa a luat premiul întîi. În următoarea comedie, „Cavalerii“ (424), atacurile continuă, deşi Cleon era la apogeul carierei sale politice, şi sînt îndreptate nu numai împotriva dîrzului demagog, ci şi împotriva defectelor democraţiei ateniene însăşi. Şi această piesă a luat premiul întîi. Rînd pe rînd, Aristofan reprezintă apoi „Norii“ (423), „Viespile“ (422), „Pacea“ (421), „Păsările“ (414), „Lysistrata“ (411), „Thesmophoriazusai“ (410), „Ecclesiazusai“ (392), „Plutos“ (388).

Aceste comedii au caracterele generale ale comediei vechi, pe care Aristofan a dezvoltat-o şi căreia i-a dat un conţinut şi un rol social serios, transformînd-o el însuşi treptat şi apropiind-o de tipul comediei noi. Dialogul său este viu şi firesc, corurile sale lirice au uneori pasaje foarte frumoase.

Comediile politice ale lui Aristofan îl arată ca pe un reprezentant al intereselor ţărănimii şi ale micilor aren-

dași de pămînt și ca oponent viguros la politica de război care îi ruina pe aceștia.

A atacat pe toți partizanii acestei politici, de la Pericle la Cleophon, și i-a atacat personal, în viața privată, în caracterul lor, în slăbiciunile lor, precum a atacat și tot ce i se părea ridicol și criticabil în obiceiurile, tendințele și viața curentă a epocii sale [44].

---

[44] Vezi și prefața volumului de traduceri din Aristofan, *Teatru*, E.S.P.L.A., 1956.

VERSUL GREC

Ritmul versului grec nu depinde de accentul cuvintelor, ca în versificația noastră, ci de cantitatea silabelor, adică de durata lor de pronunțare. Succesiunea accentelor ritmice era deci în funcție de succesiunea, într-o anumită ordine și grupare, a silabelor scurte și lungi, considerînd că o silabă lungă (notată —) este egală ca durată cu două silabe scurte (notate ᴗ ᴗ). Unitatea de grupare ritmică a silabelor este *piciorul;* picioarele se grupează în *membre* sau *cola,* membrele în *versuri,* versurile în *perioade* sau *strofe,* acestea, în sfîrșit, în grupuri superioare, dintre care cel mai important este triada (strofă, antistrofă, epodă).

I. *Principalele tipuri de picioare sînt următoarele.*

dactilul	— ᴗ ᴗ
spondeul	— —
anapestul	ᴗ ᴗ —
iambul	ᴗ —
troheul sau choreul	— ᴗ
tribrachul	ᴗ ᴗ ᴗ
creticul	— ᴗ —
peonul	— ᴗ ᴗ ᴗ sau ᴗ ᴗ ᴗ —
bacchicul	ᴗ — —
choriambul	— ᴗ ᴗ —
epitritul	— ᴗ — —
dochmiacul	ᴗ — — ᴗ — (dar fiecare silabă lungă poate fi rezolvată în două scurte).

In fiecare picior există o parte care se pronunța mai sus *(timpul tare)* și alta care se pronunța normal *(timpul slab)*; picioarele care încep cu timpul slab (ᵕ –́) sînt mai energice și mai vii decît celelalte (–́ ᵕ ᵕ); tot așa, preponderența silabelor scurte dă vioiciune, a celor lungi, solemnitate și gravitate; în același raport expresiv stau și picioarele inegale (în care timpul tare nu are o durată egală cu cel slab, ca în iamb ᵕ — sau în peon — ᵕ ᵕ ᵕ) față de cele egale (ca dactiiul — ᵕ ᵕ, spondeul — — sau anapestul ᵕ ᵕ —).

În practică, într-un tip de vers dat, picioarele se puteau substitui unul altuia, în general însă cu respectarea egalității de durată (— ᵕ ᵕ = — —).

II. *Principalele tipuri de vers sînt următoarele:*

1. H e x a m e t r u l d a c t i l i c, format din șase dactili (care pot fi înlocuiți, dar foarte rar, la piciorul V, cu un spondeu); piciorul VI e întotdeauna un spondeu în care cantitatea ultimei silabe este indiferentă:

–́ ᵕᵕ | –́ ᵕᵕ | –́ ᵕᵕ | –́ ᵕᵕ | –́ ᵕᵕ | –́ ᵕ

Μῆνιν ἄ | ειδε, θε | ά, Πη | ληιά | δεω 'Αχι | λῆος *(Homer)*

–́ ᵕ ᵕ | –́ ᵕ ᵕ | –́ — | –́ ᵕ ᵕ | –́ ᵕ ᵕ | –́ ᵕ

(Cîntă, ze/iță, mî/nia ce-a/prinse pe-A/hil Pele/ianul).

Distihul elegiac este gruparea unui hexametru normal cu un hexametru în care ultima silabă a picioarelor III și VI lipsește (fiind înlocuită cu o pauză), hexametru impropriu numit pentametru:

–́ ᵕᵕ | –́ ᵕᵕ | –́ ᵕᵕ | –́ ᵕᵕ | –́ ᵕᵕ | –́ ᵕ

–́ ᵕᵕ | –́ ᵕᵕ | –́ ... || –́ ᵕ ᵕ | –́ ᵕ ᵕ | –́ ...

După cum reiese din schemă, al doilea vers al distihului elegiac e împărțit în 2 jumătăți (al căror sfîrșit

trebuia să coincidă cu sfîrşitul unui cuvînt), iar spondeul nu poate să apară în picioarele IV şi V:

"Ηλιον	ἐν λέσ	χη κατε	δύσαμεν·	ἀλλὰ σὺ	μὲν που
— ˘ ˘	— —	— ˘ ˘	— ˘ ˘	˘ ˘	— —

Ξείν' Ἀλι	καρνη	σεῦ,	τετράπα	λαι σποδι	ή (*Calli- mach*)
— ˘ ˘	— —		— ˘ ˘	˘ ˘	—

2. T r i m e t r u l i a m b i c, format din şase iambi, grupaţi în trei membre de cîte două picioare (dipodii), a căror unitate era constituită de un accent principal pe primul picior al dipodiei.

˘ — | ˘ — || ˘ — | ˘ — || ˘ — | ˘ ˘

Ξέρξης	δ' ἀνῴ	μωξεν	κακῶν	ὀρῶν	βάθος	(*Eschyl*)
˘ —	˘ —	— — substituire	˘ —	˘	˘ ˘	

3. T e t r a m e t r u l t r o h a i c, format din patru dipodii trohaice, dintre care primele trei se puteau sfîrşi cu o silabă lungă, iar ultima avea mai puţin cu o silabă:

— ˘ | — ˘ || — ˘ | — ˘ || — ˘ | — ˘ || — ˘ | — Λ

Εσθλὰ	γὰρ θε	οῦ δι	δόντος	αὐτὸς	οὐκ ἐ	δέξα	το (*Solon*)
— ˘	— ˘	— ˘	— ˘	— ˘	˘	— ˘	˘

4. V e r s u r i l e a n a p e s t i c e, formate din grupe de cîte două versuri şi anume două dimetre anapestice, dintre care al doilea avea cîte o silabă lipsă la sfîrşitul fiecărui membru:

˘ ˘ — | ˘ ˘ — || ˘ ˘ — | ˘ ˘ ˘

˘ ˘ — | ˘ ˘ ... || ˘ ˘ — | ˘ ˘ ...

Versificaţia lirică şi corală este mult mai complexă, bazată pe mai multe tipuri de picior şi pe mai multe tipuri de combinaţii între picioare şi versuri.

O inovaţie importantă în tehnica versificaţiei lirice a fost introducerea *epodei*. Nu trebuie să se uite că aceste ritmuri sînt totodată ritmuri poetice, muzicale şi coregrafice. Or, la început, exista o strofă [45] lirică pentru mişcarea corului într-un sens şi o antistrofă pentru mişcarea lui în sens contrar, strofa şi antistrofa avînd riguros aceeaşi structură metrică. *Stesichoros* a inventat însă triada, adică un grup de trei strofe : o strofă şi o antistrofă identice şi o a treia, epoda, în metru diferit şi care se cînta deci pe altă arie. Acest lucru rupea monotonia şi crea o unitate lirică mai mare decît strofa, ceea ce îngăduia exprimarea unor sentimente mai complexe şi o desfăşurare mai largă a ideilor lirice. Cu unele excepţii, triada a devenit forma clasică a corurilor lirice.

---

[45] De la **στροφή**, «intoarcere».

INDICE DE NUME ŞI TITLURI

(47 a — 62 b = 1447 a — 1462 b)

INDICE ANALITIC

(47 a — 62 b = 1447 a — 1462 b)

TABLA DE MATERII

Redactor de carte: I. Gornstein
Tehnoredactor: Gh. Popovici
Corector: Gh. Băeșu

Dat la cules: 8.07.1957. Bun de tipar: 20.11.1957. Tiraj 8000+150 exemplare. Hîrtie semivelină de 65 gr/m.p. Format 61×86/16. Coli editoriale 7,67. Coli tipar: 9.50. A.: 02549/1957. Pentru bibliotecile mari indicele de clasificare 7(38). Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 7

Tiparul executat sub comanda nr. 8781 la Intreprinderea Poligrafică nr. 1, str. Grigore Alexandrescu nr. 93—95. București — R.P.R.

Au apărut

Hesiod
Munci şi zile
Aristotel
Organon
Cicero
Despre îndatoriri
Descartes
Discurs asupra metodei
Spinoza
Etica
Rousseau
Contractul social
Holbach
Sistemul naturii
C. I. Gulian
Goethe şi problemele filozofiei
— Logica
— Categoriile dialecticii marxiste

Vor apare

Pavel Apostol
Experiment şi cunoaştere
M. E. Omelianovski
Probleme filozofice ale mecanicii cuantice
Henri Wald
Filozofia desnădejdei

Lei 3,75